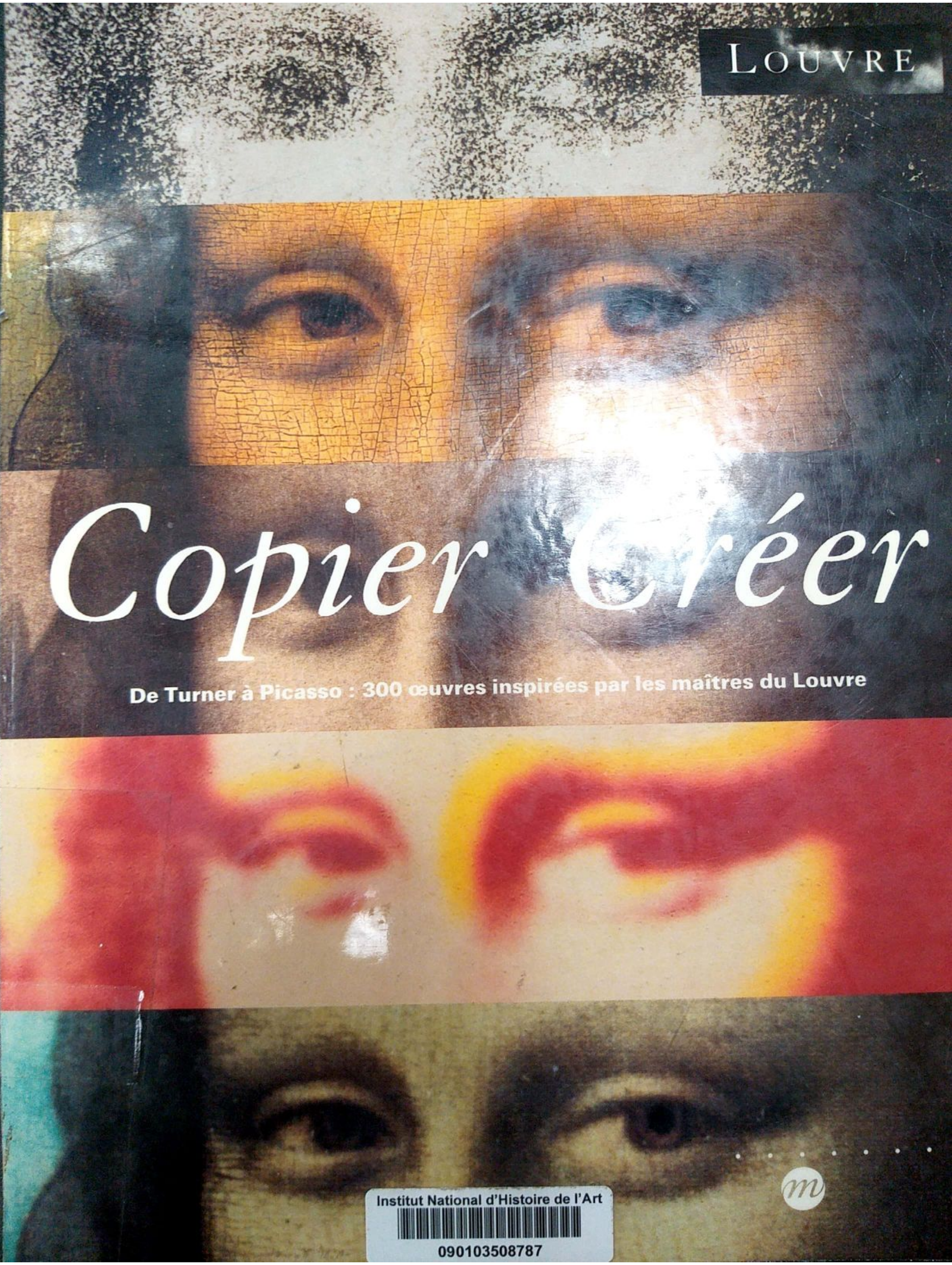


LOUVRE

Copier Créer

De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre

Institut National d'Histoire de l'Art
090103508787

4-H 5840
×
160

Musée du Louvre
Paris
26 avril - 26 juillet 1993

Copier Créer

De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre

BIBLIOTHÈQUE D'ART D

Réunion
des Musées
Nationaux

148316

Sommaire

propos 25
Michel Laclotte

Au Louvre d'après les maîtres 26
Jean-Pierre Cuzin

Introductions par :

Marie-Anne Dupuy 1. Les copistes à l'œuvre 42
Catalogue 1 à 26 52-73

Jean-Pierre Cuzin 2. Carnets de croquis 74
Catalogue 27 à 104 80-163

3. D'après Poussin 164
Catalogue 105 à 134 170-199

4. Le Concert champêtre 200
Catalogue 135 à 143 204-211

5. D'après les Vénitiens 212
Catalogue 144 à 157 216-233

Arlette Sérullaz 6. Delacroix copiste 234
Catalogue 158 à 165 240-249

Jean-Pierre Cuzin 7. Delacroix copié 250
Catalogue 166 à 178 256-271

8. D'après les Florentins 272
Catalogue 179 à 203 276-301

Henri Loyrette 9. Degas copiste 302
Catalogue 204 à 227 307-331

Jean Leymarie
Bernard Ceysson 10. Le XXe siècle, de l'interprétation à la transgression 332
Catalogue 228 à 297 346-411

Jean-Pierre Cuzin 11. Autour de la Joconde 412
Catalogue 298 à 312 416-430

12. Hommages 432
Catalogue 313 à 329 437-461

Index des œuvres copiées 462

Index général 464

Bibliographie 468

Expositions 474

Au Louvre, d'après les maîtres

Cette exposition n'est pas, et de loin, la première consacrée aux « copies d'artistes » et à la postérité des maîtres anciens. Le sujet, actualisé par la proportion considérable, dans la création contemporaine, des propositions issues d'un regard sur les œuvres du passé, a été traité à plusieurs reprises, sous des angles de vue divers et déjà abordé au Louvre même il y a vingt ans avec l'exposition-dossier « Copies, Répliques, Pastiches » liée à un numéro spécial de la *Revue de l'art* (n° 21, 1973). Citons seulement, en renvoyant à la bibliographie, les expositions à Paris chez Bernheim en 1910 et à la Kunsthalle de Bâle en 1937, le livre de K. E. Maison de 1960, les expositions de Dresde en 1970, de Lugano et de Londres en 1971, du Whitney Museum de New York en 1978, du Kunstverein de Hanovre en 1979, de l'Académie de Vienne en 1980, enfin celles, en 1988, du Drawing Center de New York et du Konstmuseum de Göteborg.

Le propos est ici, au moment où va être fêté le deux centième anniversaire du musée du Louvre, de traiter ce thème à partir des seules œuvres de ce musée : pour envisager celui-ci, comme l'avaient fait ses fondateurs, sous l'angle de sa valeur exemplaire pour les artistes.

Limitant ainsi le propos, nous éliminons les copies faites en Italie, en Espagne ou ailleurs, et nous nous privons des autres grands musées, ce qui peut paraître regrettable pour l'art de notre temps dont l'inspiration est souvent empruntée au « musée imaginaire » des reproductions et des livres d'art. Nous rejetons de plus le musée d'Orsay avec Manet, Monet et Cézanne, et le Centre Georges-Pompidou avec Matisse et Picasso. Seront donc considérées les œuvres du Louvre, depuis l'ouverture du musée : il ne sera pas question de leur fortune avant la fin du XVIII^e siècle et l'on ne trouvera ici ni Rubens ou Rembrandt copiant *Balthazar Castiglione*, ni La Hyre, Coypel ou Watteau dessinant les figures de la galerie Médicis ou de la *Kermesse*. Mais en cadrant ainsi le sujet nous poursuivons un but, montrer que le Louvre a été, à lui seul, un lieu constant de référence et de cohérence, et non seulement pour les artistes français puisque la réunion que nous proposons est largement internationale.

Il est vite apparu qu'un parcours chronologique des diverses copies et interprétations se révélerait confus et lacunaire, et qu'il était plus riche d'enseignements de rapprocher les œuvres issues du même prototype, afin de faire ressortir tout naturellement aussi bien les constantes que les différences de style ou de démarche, tout en regroupant des ensembles importants d'un même « copiste », ou prétendu tel : Delacroix, Degas, Cézanne, Picasso ou Giacometti, par exemple. Ce qui a conduit à diriger le projecteur et à privilégier certains « inspirateurs », artistes ou écoles. Toute exposition procède de choix, et celle-ci en a réclamé de difficiles. Il est certain qu'elle apparaîtra d'abord, était-ce évitable ? et malgré les avis précieux que nous avons sollicités, comme une sélection faite par un spécialiste de peinture. Les modèles antiques, les sculptures depuis le Moyen Age, les objets d'art de tous types, les dessins ont été insuffisamment considérés ; au moins avons-nous tenté de ne pas les oublier. Ce choix est partial, il est peut-être injuste : Poussin, représenté au

Louvre mieux que partout ailleurs, nous a semblé l'artiste le plus intéressant à « suivre » pendant deux siècles ; mais pourquoi pas Rubens ou Rembrandt ? Pourquoi *Le Concert champêtre*, et pas un autre chef-d'œuvre ? Pourquoi Delacroix, et pas Géricault ? Dans ce cas parce qu'un bon nombre de ses plus belles copies vient d'être présenté à l'exposition consacrée à cet artiste au Grand Palais en 1991-1992. Pourquoi les Vénitiens et les Florentins, non les Anversois ou les Amstellodamois ?

Ce choix est celui d'un spécialiste de peinture ancienne, peu familier des expressions du XXe siècle, qui a demandé aide et conseils mais a dû choisir. Peut-être la sélection retenue, qui comprend pour les contemporains des artistes de diverses générations, reflète-t-elle un discutable éclectisme. Au moins le choix a-t-il été fait en fonction d'un critère, à une date donnée, d'urgence ou d'originalité, celui que nous aimerions continuer d'appeler la qualité, et non de drôlerie, de provocation gratuite ou d'exploitation délibérée. On ne trouvera pas ici la menue monnaie des grands maîtres.

Le terme copie désigne des œuvres de natures diverses, correspondant à des démarches différentes même si les résultats peuvent sembler analogues. La copie est inséparable de la notion d'apprentissage, ou d'enseignement académique si l'on veut : l'artiste, dans un premier temps, se voit imposer des contraintes, et dans un second temps s'en impose à lui-même. Le professeur fait d'abord copier des dessins à l'élève, pour qu'il maîtrise progressivement les instruments graphiques, puis des modèles à trois dimensions (antiques, moulages) avant de passer à l'étude du modèle vivant. Notons bien que copier un modèle à deux dimensions, dessin ou peinture, et copier une sculpture procèdent d'attitudes toutes différentes : transposition dans un format donné selon une technique donnée, choix ou non d'un détail, dans le premier cas ; choix d'un angle de vue, d'un éclairage, souci de traduction du volume dans le second cas. Dessiner une sculpture, ce n'est jamais exactement la copier : une copie de sculpture est une sculpture. C'est par facilité que nous montrons ici comme des « copies » de nombreux dessins d'après des œuvres sculptées : mais Carpeaux dessine d'après Pilon comme il dessine d'après Watteau, et Cézanne d'après Puget comme d'après Rubens.

Entre les contraintes imposées par le professeur et celles que s'impose l'élève devenu artiste, la limite est indécise : la copie permet l'apprentissage sur le plan technique (le « comment c'est fait »), l'étude de la composition, de l'équilibre des masses ou des couleurs. Elle est rarement textuelle : il s'agit souvent de réduire les dimensions, ou de choisir un morceau, ou encore de transposer dans une autre technique ; souvent de simplifier, d'éliminer, en fonction de l'échelle. Une copie fidèle peut aussi bien constituer un exercice scolaire, une commande à des fins précises (on sait le nombre de copies de tableaux du Louvre commandées pour les églises de tout le pays sous la Restauration et le second Empire) ou une discipline que s'impose un artiste pour connaître une œuvre « en profondeur ».

Les copies libres, ou les dérivations, où l'artiste met sa marque, par la simple rapidité de son geste ou en interprétant l'original, parfois en le transformant considérablement, sont celles qui nous intéressent le plus ici. Au XIXe siècle elles gardent souvent un caractère confidentiel et sont fréquemment transmises d'un artiste à l'autre. L'exemple de Delacroix recueillant les copies de Géricault est célèbre. Se crée de la sorte, dans la seconde moitié du siècle, un genre qui a ses spécialistes comme Fantin-Latour ou Cals, et ses collectionneurs. Ce contact, direct ou non, avec les œuvres anciennes, les artistes le recherchent, ou non, à différents moments de leur carrière : il arrive qu'il constitue une forme d'exercice ou une ressource en cas de « passage à vide », comme ce put être parfois le cas pour Picasso.

On peut résumer en reprenant les deux termes qui servent à titrer l'exposition : copier avant de créer, puis copier pour comprendre, puis : copier, c'est déjà créer (en introduisant la petite variante : copier pour manger). L'équivalent suivant sera : copier, c'est citer. On pense à dada, aux surréalistes et à beaucoup de créations contemporaines. L'œuvre fidèlement copiée, ou une photographie qui en tient lieu, se trouve mise en situation, dépaysée. On pourra dire encore : copier, c'est utiliser (les dérivations publicitaires, les dérives politiques) ; copier, c'est déformer (les transformations dérisoires, les succès comiques faciles) ; copier, c'est détruire (toute une partie de l'art du XXe siècle). On risquera enfin la dernière approximation : créer, c'est encore copier ; beaucoup de créations originales, et parmi les plus grandes, se réfèrent à des images enfouies au fond des mémoires des artistes.

Il est un domaine, essentiel, que ni cette exposition ni son catalogue ne traitent, et que son titre, copie-création, définit pourtant parfaitement : celui de la gravure d'interprétation, très riche au siècle dernier, et qu'il serait passionnant d'étudier tant sur le plan technique que stylistique[1]. On ne cherchera même pas à citer les textes littéraires où sont évoquées les œuvres du Louvre, pour ne mentionner que le domaine de la photographie, qui permettrait d'analyser, comme la gravure, les différents avatars des œuvres à deux ou trois dimensions, d'Hippolyte Bayard qui traite en 1855 d'après des moulages une composition « à la Vénus de Milo » jusqu'à Paul Outerbridge dont une photographie en couleurs de 1926 montre une nature morte comprenant une statuette d'après *La Source* d'Ingres[2]. On n'a pas davantage prétendu aborder ici l'influence des tableaux du Louvre sur la photographie, avide à ses débuts d'être reconnue comme une forme d'art : portraits à la Ingres, natures mortes à la Chardin ou à la hollandaise. Les nus acquièrent un statut plus convenable de se référer à des modèles admirés, et là encore les tableaux d'Ingres, de Regnault ou de Flandrin ont servi à assurer une légitimité (fig. a, b). Les clins d'œil peuvent être nombreux, comme le célèbre *Violon d'Ingres* de Man Ray, de 1924[3]. Le sujet est large, qui inclut des « reconstitutions » de tableaux célèbres, parodiques ou non[4]. De même les créateurs fréquentent-ils les salles du Louvre : Christian Milovanoff donne des visions insolites des tableaux[5], Thomas Struth s'intéresse aux visiteurs dans une série des « Visiteurs du musée » de 1990, Didier Bay associe des photographies de visiteuses du musée et des modèles féminins de portraits célèbres. On mentionnerait aussi bien le cinéma, qui met en scène le *Sacre* de David, l'*Odalisque* d'Ingres ou l'*Entrée des croisés* de Delacroix[6]. Les exemples sont nombreux.

Fig. a
Claude-Joseph-Désiré CHARNAY,
« Marou, Malgache, Marou », *1863*,
Paris, collection particulière.

L'utilisation de la célébrité des tableaux du Louvre à des fins satiriques, politiques ou publicitaires est ancienne et bien connue : elle mériterait, là encore, une étude à part. Mais le réservoir d'images semble inépuisable : le couturier Karl Lagerfeld regarde les robes des personnages de Watteau, le metteur en scène Denis Krief celles des portraits de la Renaissance italienne[7] ; un luthier niortais s'inspirait en 1899 de la basse de viole de la *Sainte Cécile* de Dominiquin pour la reconstituer[8], Nijinski faisait référence dans ses chorégraphies aux attitudes des figures des vases grecs du musée[9].

Les copies, pastiches ou dérivations des objets, des meubles et des sculptures des départements des Objets d'art et des Sculptures (réunis jusqu'en 1893), mériteraient aussi un chapitre que nous n'avons pas tenté. Les transpositions de techniques et les changements de formats sont bien sûr ici la règle : des cariatides inspirées de celles du pavillon de l'Horloge (et aussi de Pilon) viennent décorer une crédence de l'Exposition universelle de 1867[10], et l'un des pieds d'un fauteuil de bureau, *Suite ingénue*, créé récemment par Sylvain Dubuisson, n'est autre qu'une Vénus de Milo. Les équivalents des tableaux du Louvre dans les techniques de l'émail, de la porcelaine, de la tapisserie ou du vitrail ne sont ici qu'évoqués. Mais les plats de Palissy, les émaux de Limosin, les objets de la Couronne, les meubles princiers, entre autres, ont une riche postérité dans la copie ou le pastiche : cela aussi, c'est la fortune des collections du Louvre. Mentionnons encore le cas, souvent propre aux monuments funéraires, de la transcription d'un tableau en bas-relief : *Bergers d'Arcadie* du monument de Poussin à San Lorenzo in Lucina, *Radeau de la Méduse* du tombeau de Géricault ; ou même en ronde-bosse : *Cruche cassée* du tombeau de

Fig. b
Baron Wilhelm von GLOEDEN,
Nu masculin, *vers 1900-1910*,
collection particulière.

Greuze. Mais il peut arriver que nous frisions là un certain mauvais goût : la Joconde ne gagne rien à conquérir la troisième dimension.

La copie fait partie de la création : elle en est le premier temps, et l'œuvre du passé est souvent intimement associée à la démarche des artistes. Est-il légitime d'envisager une histoire de l'art – disons ici de la peinture, et plus particulièrement de la peinture française réduite à deux siècles – qui aborderait en termes stylistiques le rapport que les artistes entretiennent envers leurs modèles et la façon dont ils les ont intégrés, assimilés, exploités, (ou simplement cités, ou rejetés) ? Disons d'emblée qu'y entrerait une part de fiction, tant les matériaux de cette histoire sont lacunaires : les copies sont souvent négligées par les artistes eux-mêmes, par les marchands (leur valeur commerciale est faible), par les musées qui ne les exposent plus guère ; elles tombent vite dans l'anonymat et, manque d'intérêt, manque de soin, se trouvent facilement détruites. Est-il utile de dire que, pour l'art ancien, l'observation vaut plus encore ? Une étude systématique pourrait susciter, avec une prise de conscience de leur intérêt, des sauvetages, des remises à jour, pour le XX^e siècle aussi bien que pour le siècle précédent. On pourrait ainsi mieux définir le rôle qu'a pu jouer le Louvre vis-à-vis des créateurs ; ou celui que ces derniers lui ont fait jouer.

Les dernières années du XVIII^e siècle, qui voient l'ouverture du musée, sont celles où triomphe le goût pour les écoles nordiques du XVII^e siècle, particulièrement pour les Hollandais ; goût dont les variations au cours du siècle ont été bien étudiées[11]. Le « hollandisme », auquel on associe volontiers le goût pour un Flamand de facture fine comme Téniers, paraît omniprésent à l'époque qui nous intéresse. Hubert Robert lui-même copie *Le Charlatan* de Karel Dujardin « qui est au musée », et peut-être *Le Coup de soleil* de Ruisdael[12]. De nombreux artistes imitent les peintres du Nord : Demarne, qui prend des croquis de Téniers et de Wouwermans[13], peint des bords de mer à la Van de Velde et des troupeaux à la Berchem ; Swebach pastiche comme lui Wouwermans, et le Lyonnais Boissieu, auteur de nombreuses gravures d'après les Hollandais, se réfère à ces derniers toute sa vie. Le cas du paysagiste Georges Michel, admirateur inconditionnel de Rembrandt et de Ruisdael, est exemplaire ; on connaît de lui une copie du *Coup de soleil*. Même le jeune Granet, futur « Romain », copie au Louvre *Le Fils prodigue* de Téniers, encouragé par Fragonard, et vend sa copie à un collectionneur qui lui demande de décorer un boudoir de copies des « arabesques » de Raphaël ![14]

L'autre pôle, puisque nous schématisons, c'est bien la révérence due aux antiques, à Raphaël et à Poussin, qui remonte à la création de l'Académie royale et qui fonde l'art néo-classique. Le rôle des antiques exposés au Louvre mériterait une étude à part, pour tous les domaines de la création, y compris bien sûr la sculpture et les objets : emprunts de compositions à des bas-reliefs, introduction de figures isolées, attitudes prises pour les portraits. Mais le mythe d'un enseignement davidien sectaire doit être combattu : celui-ci conseillait à ses élèves de copier les peintres accordés à leur tempérament ; ainsi à Broc de s'exercer d'après « Titien, Tintoret, Giorgion »[15].

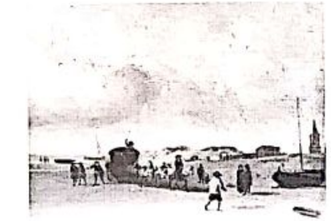


Fig. c
Eugène BOUDIN,
La plage de Scheveningen *d'après Adriaen Van de Velde,*
Honfleur, musée.

Dès son ouverture en août 1793 le Louvre offre un panorama riche, profus, éclectique : à côté des chefs-d'œuvre italiens de la Renaissance, beaucoup de Poussin, Claude, Le Sueur, Le Brun, mais aussi le Caravage et des caravagesques français, et encore Santerre, Subleyras, Restout, Vernet, Desportes, et même Vleughels et Trémolières ; beaucoup de Bolonais du Seicento, des quantités de Nordiques de goût « fin », et jusqu'à Holbein et Gérard David. Le musée Napoléon renforce considérablement cet éclectisme en rassemblant les chefs-d'œuvre de l'Europe : les Raphaël et les antiques du Vatican, les Corrège de Parme, les Rubens d'Anvers, le retable de Gand par Van Eyck, les Rembrandt de La Haye et de Cassel. Les artistes affluent de partout pour les copier, et ce rôle de diffusion des modèles est essentiel. Les styles les plus divers vont pouvoir se développer, en France et ailleurs, issus de ce répertoire de formes, de sujets, de techniques jamais encore rassemblé. Pour plusieurs générations d'artistes, le goût « historiciste » va se trouver développé, le « mélange des genres » aussi, l'attrait pour le pastiche également. Et, point capital, le sens critique des artistes, qui peuvent mieux que jamais comparer et choisir. Les plus grands semblent apprendre à peindre directement de leurs aînés. Ainsi Géricault, face à Titien, à Rembrandt, à Van Dyck : c'est à lui et à ses magnifiques études peintes que l'on doit cette ferveur des copies faites au Louvre et qui, pieusement transmises, restent entre gens de métier, comme des talismans.

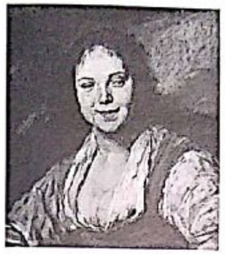


Fig. d
Max LIEBERMANN,
La Bohémienne *d'après Frans Hals,*
collection particulière.

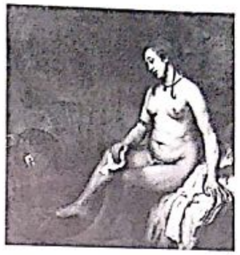


Fig. e
Gustave RICARD,
Bethsabée *d'après Rembrandt,*
Paris, musée d'Orsay.

La Restauration voit l'ouverture en 1818 du musée du Luxembourg consacré aux artistes vivants, « antichambre du Louvre ». C'est là que Géricault copie *La Vengeance et la Justice divine* de Prud'hon, c'est là que Manet copiera *La Barque de Dante* et Gauguin l'*Olympia*. Mais c'est alors dans les salles du Louvre que se passe quelque chose d'essentiel, l'arrivée de peintres anglais qui travaillent d'une façon complètement différente de celle des Français : copies à l'huile conduites rapidement, pochades exécutées directement à l'aquarelle sur des carnets. Turner avait, de façon géniale, préfacé cela au moment de son voyage de 1802, en laissant des Titien du musée Napoléon de minuscules aquarelles fascinantes de vérité lumineuse. Bonington, Etty apportent donc un sentiment pictural neuf avec un nouveau style de copie, plus alerte, plus attentif aux notations de couleur et de lumière. Delacroix, et avec lui la vague des « petits » romantiques, vont en être les bénéficiaires. Les modèles de prédilection sont maintenant les Vénitiens[16] et les Nordiques ; on cherche la chaleur, le mouvement, le pittoresque, Titien et Rubens sont les dieux : Delacroix s'inspire de Rubens à maintes reprises, Eugène Devéria copie sa *Thomyris* (Pau, musée des Beaux-Arts), Hippolyte Poterlet son *Tournoi dans les fossés d'un château* (Paris, musée Delacroix). Facture fluide, jeux de transparences, couleurs chaudes deviennent de mise, et les tableaux des romantiques s'emplissent de citations de Venise et des Flandres.

Ingres, comme on imagine, n'approuve pas trop : « prétendre se passer de l'étude des antiques et des classiques, ou c'est folie, ou c'est paresse. Oui, l'art anticlassique [...] n'est qu'un art de paresseux »[17]. Il copie et invite à copier les statues gréco-romaines, Raphaël et Poussin. Ce dernier reste bien sûr l'objet d'une large admiration, y compris de la part de Delacroix, et Le Sueur souvent plus encore. Thiers juge ce dernier « moins sévère mais plus naïf et plus original que le Poussin » et, en 1822, l'année même de ce propos, le jeune Delaroche copie avec talent son *Annonciation*, commande de l'Etat aujourd'hui à l'église Notre-Dame de Villeneuve-sur-Yonne. Le solitaire et courageux Sigalon s'attelle à la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange à la Sixtine (1833-1837), qui sera installée au mur du fond de la « chapelle » de l'Ecole des Beaux-Arts. Vocation exemplaire des copies : apprendre soi-même en pénétrant intimement la création d'un artiste vénéré, se dévouer pour permettre aux autres artistes de s'en inspirer à leur tour.

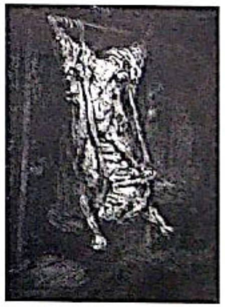


Fig. f
L. HERVIER,
Le Bœuf écorché *d'après Rembrandt,*
collection particulière.

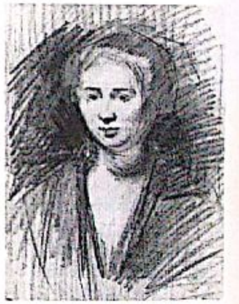


Fig. g
Jean-Louis FORAIN,
Hendrickje Stoffels *d'après Rembrandt,*
Louvre, département des Arts graphiques.

L'épisode du « musée espagnol » de Louis-Philippe, installé dix ans au Louvre, ne peut être ici qu'évoqué[18]. Chassériau, Millet en connurent les effets. Mais Manet avait seize ans en 1848 lorsque les Orléans reprirent leur bien, et l'« ibérisme » dans la peinture française paraît un phénomène postérieur. Ce sont les Hollandais qui constituent à nouveau, ou qui restent, la référence de prédilection pour ceux que l'on nomme, mal, les réalistes. Les peintres de paysage d'abord : Jules Dupré paraphrase un Berchem du Louvre vers 1845[19], Théodore Rousseau copie Van de Velde et Dujardin (et aussi Claude Lorrain) dans le même moment où il travaille sur nature[20], Decamps exécute sa première copie d'après *Le Buisson* de Ruisdael. Le jeune Boudin copie *La Prairie* de Potter (musée du Havre) et la *Plage de Scheveningen* de Van de Velde (fig. c). Bonvin s'inspire des scènes d'intérieur de Metsu ou de Vermeer, Meissonnier dans ses *Reîtres* et ses *Gentilhommes Louis XIII* de Gérard Dou et de Wouwermans, Vollon dans ses natures mortes d'armes et d'objets précieux, de Kalf et de Jan Davidsz de Heem. On multiplierait bien sûr les exemples jusque tard dans le siècle, avec les mousquetaires d'un Roybet. Fromentin, qui copie jeune une gravure de Ruisdael, conseille dans *Les Maîtres d'autrefois* (1876) « l'étude respectueuse des maîtres toujours exemplaires de la Flandre et de la Hollande »[21], s'enchante des peintres de genre qui font de la grande peinture avec de petits sujets et propose « un simple voyage » autour de trois tableaux du Louvre de Ter Borch, Pieter de Hooch et Metsu. Il se défie des audaces (celles du *Bon Bock* de Manet, de 1875, applaudi comme un pastiche de Frans Hals ; Hals dont Liebermann, à Paris entre 1873 et 1878, copie *La Bohémienne* ; fig. d), dans une attitude au fond nostalgique d'un âge d'or révolu. « Faire une belle œuvre qui contînt tout l'art ancien avec l'esprit moderne » : mais le programme qu'il résume ainsi, c'est celui que réalisent déjà Manet, Degas et Cézanne.

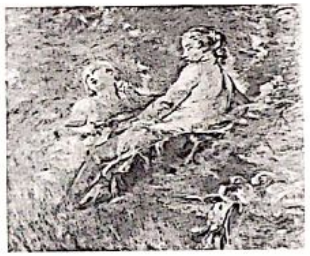


Fig. h
Berthe MORISOT,
Détail d'après **Vénus et Vulcain** *de Boucher*,
collection particulière.

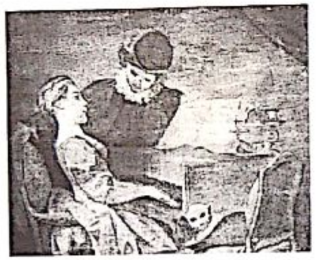


Fig. i
Pierre LAPRADE,
Au piano *d'après* **La Leçon de musique** *de Fragonard*,
collection particulière.

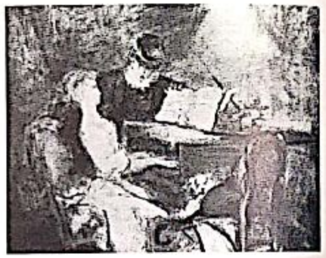


Fig. j
Henri MATISSE,
Leçon de piano *d'après* **La Leçon de musique** *de Fragonard*,
collection particulière.

Rembrandt est alors copié avec dévotion : une copie du *Bon Samaritain* par Poterlet qui appartenait à Decamps joua un grand rôle dans la carrière de ce dernier, dont le clair-obscur puissant et la matière grenue doivent à l'évidence au grand Hollandais ; Ricard copie la *Bethsabée* (1867 ; fig. e), Fantin-Latour, après Alexandre Colin et Paul Huet, le *Saint Mathieu*, Hervier et Bonvin *Le Bœuf écorché* (fig. f), Fantin-Latour et Cals l'*Autoportrait âgé*, Monticelli et Redon copieront plus tard le *Tobie et l'ange* qu'avaient déjà copié Colin, Cals, Decamps et Fantin[22]. On peut décrypter tout un rembranisme chez maints artistes, au milieu du siècle – notamment chez un des plus grands, Daumier –, dont on trouvera des échos plus tard chez des dessinateurs comme Naudin et Forain (fig. g).

Bien différente mais non contradictoire (voir, précisément, Daumier !), se fait jour à partir du milieu du XIXᵉ siècle une attention nouvelle au XVIIIᵉ siècle français, au moment où l'on collectionne à nouveau sa peinture, goût qui va perdurer selon divers avatars jusqu'en plein XXᵉ siècle. Un « filon » réaliste, en fait celui qui procède de l'admiration pour Chardin, rejoint le goût pour les Nordiques, chez Bonvin qui pastiche le *Gobelet d'argent* ou Meissonnier qui s'inspire du *Dessinateur* de dos de Stockholm. Joseph Bail copie *Raisins et grenades* (coll. part.) Fantin-Latour *Le Bénédicité* et *La Pourvoyeuse*[23]. Mais c'est surtout le XVIIIᵉ siècle clair et frivole qui se trouve prisé : Chaplin copie un détail du *Pèlerinage à Cythère* de Watteau dont Carpeaux dessine certaines des figures, Boudin en peint une copie d'ensemble[24]. Berthe Morisot reprend d'une main légère un détail du *Vénus et Vulcain* de Boucher (fig. h). Les fêtes champêtres sont évoquées d'assez loin par Monticelli, et l'on est conduit ainsi jusqu'à Gaston Latouche et Jules Chéret, Laprade et même Matisse (fig. i, j), et à Maurice Denis qui dessine des tableaux de Watteau et Chardin en pensant à sa coupole du Petit Palais (fig. k, l). Chaplin ou Chartran peignent des portraits clairs, le pastel revient à la mode et Helleu, « Watteau à vapeur », s'inspire des dessins du Valenciennois.

Tout à l'opposé se situe un groupe d'artistes adeptes du noir, âprement réalistes, qui cherchent leurs références dans l'art espagnol. On mentionnera à côté du jeune Manet, Bonnat, copiste fervent (fig. m), Ribot, Legros, Laurens. *L'Infante Marguerite*, attribuée à Vélasquez, est particulièrement chère aux copistes (fig. n), et aussi *Le Pouilleux* de Murillo dont s'inspirent Fantin-Latour, Carpeaux et bientôt Cézanne (fig. o, p, q). Mais l'art de la Renaissance italienne garde ses fervents, ses copistes et ses pasticheurs. Evoquons ici des développements qui vont vers le pastiche, recherches suaves et élégantes, dans l'esprit de l'école de Fontainebleau, de Landelle et de Galland, style plus mantegnesque et archéologique de Gaillard, plus inspiré des Vénitiens de Baudry et de Henner.

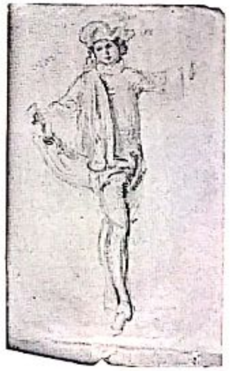


Fig. k
Maurice DENIS,
L'Indifférent *d'après Watteau*,
collection particulière.

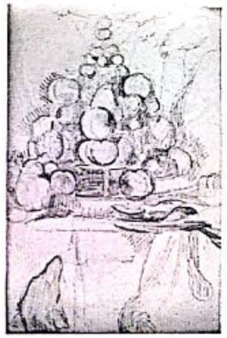


Fig. l
Maurice DENIS,
Le Buffet *d'après Chardin*, détail,
collection particulière.

On peut dire sans exagérer que du milieu du XIXᵉ siècle jusqu'à la Grande Guerre on assiste à une sorte d'âge d'or du musée. Le Louvre apparaît définitif et glorieux, avec ses accrochages surabondants, ses décors somptueux ; le salon Carré, à l'instar de la tribune des Offices, montre les chefs-d'œuvre de toutes les écoles, en une confrontation fastueusement pédagogique. C'est le moment où des peintres notables, Ricard, Fantin-Latour, Cals, consacrent toute une part de leur activité à la copie. On peut même définir une peinture « d'esprit musée », soucieuse d'abord de référence et de révérence aux grands maîtres, qui privilégie la finesse des valeurs, les nuances de modelé, qui souvent tend au monochrome gris ou brun ; qui peut produire de beaux artistes, et même des novateurs, tel Carrière. Mais ce goût put aller, chez de mauvais peintres s'inspirant de tableaux couverts de vieux vernis, vers une désolante tendance au « jus de chique ». Le « Musée des copies », ou « Musée européen », héritier de toute une tradition de l'Académie royale depuis Louis XIV, avec ses copies fidèles des peintures murales du Vatican, de la Farnésine ou d'ailleurs, ces « envois de Rome » que les jeunes pensionnaires envoyaient à Paris à leurs aînés pour que fût contrôlé leur zèle, participe de ce même triomphe des « maîtres ». C'est le grand projet de Charles Blanc, Directeur des Beaux-Arts de 1870 à 1873, qui mène une grande politique de commandes de copies à des artistes vivants (Laurens, Henner, Bonnat, entre autres) et de récupération à Paris des copies anciennes de musées de province. Il s'agit à la fois de montrer que la copie peinte est supérieure à la photographie, alors en plein essor, et de conforter une tradition académique menacée : l'entreprise était d'abord défensive, et en cela fort différente de celle du Muséum, ouvert quatre-vingts ans plus tôt, pédagogique elle aussi mais portée par un accord unanime et vite universel. Ce rêve d'historien de l'art, rétrograde et généreux, est celui de beaucoup d'hommes cultivés et de collectionneurs de ce temps : ainsi Thiers, ami de C. Blanc, avait-il réuni dans son appartement « un abrégé de l'univers », composé essentiellement de copies réduites de peintures[25].

Le musée restera ouvert au palais de l'Industrie, sur les Champs-Elysées, pendant seulement quelques mois, en 1873, et sera vite fermé et dispersé par Philippe de Chennevières, successeur de Blanc, en décembre de la même année. Quelques mois plus tard, au printemps 1874, ce sera la première exposition des impressionnistes, chez Nadar, boulevard des Capucines : 165 toiles en face des 157 du musée des copies. Le symbole est fort, et le face-à-face révélateur. Mais il y aurait quelque artifice à opposer les tenants d'une tradition poussiéreuse, pontifiants zélateurs de la copie exemplaire, et les sympathiques plein-airistes qui vont régénérer la peinture en plantant leur chevalet au bord des rivières. Monet, Sisley, bien sûr, s'intéressent trop exclusivement à la traduction en moyens picturaux de la lumière des eaux et des ciels pour copier, ou seulement dessiner. Mais Pissarro, qui dit qu'il faut brûler le Louvre, se garde bien de le faire et proclame qu'il s'inscrit dans une tradition. Et les copies de Manet montrent assez la filiation qu'il entend assumer avec ses aînés. Avec, et c'est ce qui importe, une imperceptible fracture dans laquelle va s'engouffrer ce qu'il faut bien appeler la modernité. Ces copies ne sont pas plus libres que celles de Géricault ou de Delacroix, et le sont beaucoup moins que celles de Carpeaux ; mais certains vides dans le tracé de dessins d'après les maîtres du Cinquecento, certaines abréviations dans telle et telle copies peintes sont troublants. Qui introduisent non une négligence, mais une distance. Le rapport plus frais de deux couleurs, le jet d'une touche vont devenir l'essentiel. Degas, lui, introduit dès ses jeunes années dans ses copies, les plus finement fidèles qui soient, les plus intelligemment transposées d'une technique dans l'autre, quelque chose que l'on peut juger « moderne », ou éternel : l'air, précisément. Par quoi ses copies se relient invinciblement à l'ensemble de son œuvre, qu'elles sous-tendent. « L'air qu'on voit dans les tableaux des maîtres n'est pas de l'air respirable », disait-il. Enfin Cézanne mène, on le sait, son aventure en solitaire, ou presque, mais avec les maîtres : les vilaines gravures du *Magasin pittoresque* ou de l'*Histoire des peintres* du cher Charles Blanc, et surtout les œuvres du Louvre. « Je suis plus traditionnel que l'on croit », disait-il à Gasquet[26]. Il y a comme un va-et-vient entre le Louvre et l'atelier, le Louvre et la nature ; les motifs plastiques et les accords de couleur résonnent de l'un à l'autre : « Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire. Nous ne devons cependant pas nous contenter de retenir les belles formules de nos illustres devanciers. Sortons pour étudier la belle nature [...][27] ». Il reprochait même à Manet ses subtils pastiches et ses citations comme décalées, en le critiquant « d'avoir préféré le musée à la nature » ; le reproche était injuste, mais la remarque perspicace. La démarche de Cézanne fut exemplaire : on peut être moderne non pas malgré le Louvre, mais grâce au Louvre. Sa figure devenue légendaire est certainement pour quelque chose dans la fréquentation assidue du musée par les peintres « progressistes » autour de 1900.

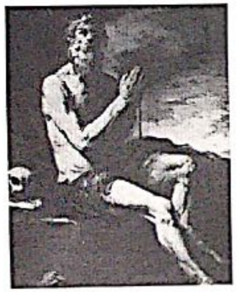


Fig. m
Léon BONNAT,
Saint Jérôme ermite *d'après Ribera*,
Bayonne, musée Bonnat.

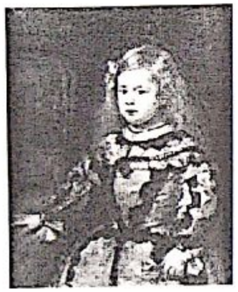


Fig. n
Paul DUBOIS,
L'Infante Marguerite *d'après Vélasquez*,
collection particulière.

Le XX^e siècle, siècle de ruptures : la formule n'a rien d'original. Jusqu'alors un consensus existait sur l'admiration des maîtres du musée et Alfred Boime a bien montré ses conséquences : copie, imitation et fusion des grands exemples, conscience d'une filiation et d'une cohérence que rien ne semblait devoir mettre en question, lien, grâce aux valeurs de l'art, du passé et du présent, extension de ce lien à la pérennité des valeurs morales et sociales[28]. Mais les copies des peintres virtuoses introduisant sensibles vibrations, délicats pignochages et flous savants, les croquis élégants et adroits, les pastiches de tous genres ont lassé.

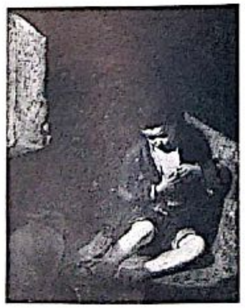


Fig. o
Henri FANTIN-LATOUR,
Le Jeune mendiant *d'après Murillo*,
collection particulière.

Cézanne est l'admiration des jeunes artistes, qui cherchent chez les maîtres comme dans la nature l'espace, les rythmes, la couleur. Et c'est paradoxalement Gustave Moreau, lui dont l'art est tout à l'opposé de celui de l'Aixois, qui sera le grand professeur et saura enseigner la découverte de soi-même à travers la fréquentation des maîtres et la copie : ses élèves ont nom René Piot et Desvallières, et aussi Rouault, Manguin, Marquet, Matisse.

Que les rôles de Gauguin, son regard sur les arts primitifs et Delacroix, de Van Gogh avec sa vision des estampes japonaises, de Millet et encore de Delacroix, celui de Seurat et de sa méditation d'Ingres, de Redon, et toujours de Delacroix, aient été immenses va sans dire. Mais c'est Gustave Moreau qui a, au Louvre, ouvert les yeux de toute une génération, en sachant vanter des exemples contradictoires : « Ne craignez pas de vous appuyer sur les maîtres, disait-il à Evenepoël, vous vous y retrouverez toujours[29]. » Et Matisse conclut magnifiquement : « Moreau a mis ses élèves non pas dans un chemin, mais hors des chemins. Il leur a donné l'inquiétude »[30].

Quelque chose se passe au Louvre au tournant du siècle, disons entre 1893 et 1905, qui paraît essentiel. Matisse et Marquet exécutent de longues, patientes et fécondes séries de copies peintes, comme le fait Manguin[31]. Marquet dessine d'après Fragonard, Matisse d'après Delacroix, Derain prend des croquis d'après Mantegna, les Egyptiens, Delacroix et Titien, peint d'après Biagio d'Antonio, Camoin dessine d'après Courbet ; vers le même moment Paula Modersohn-Becker travaille d'après les Egyptiens, les primitifs italiens et Cranach, Maurice Denis d'après le *Castiglione* de Raphaël. La simplification du modelé et la saturation du coloris, les deux apports majeurs du fauvisme que Matisse saura mener jusqu'à un des plus hauts accomplissements de la peinture, c'est semble-t-il au Louvre qu'ils ont été tentés, pendant ces grandes années. La personnalité d'un Georges Linaret, aujourd'hui sombrée dans l'oubli, mérite d'être notée : symbolique destinée, puisqu'il mourut au Louvre âgé de vingt-cinq ans, à son chevalet de copiste, en 1905. Il fut peut-être le premier (d'après la *Bataille* d'Uccello en février-mars 1899 ?) à transposer ses copies dans des coloris très violents, comme il le fit pour le *Charles VII* de Fouquet[32] (fig. r), et paraît avoir eu sur les peintres de sa génération, dont Derain, une belle influence. Ces copies « montées de couleur » auront une postérité réelle jusqu'à la Grande Guerre : en 1912, un Anglais, Matthew Smith, traduit en vermillon un Ingres bleu et ivoirin, le portrait de *Madame Rivière*.

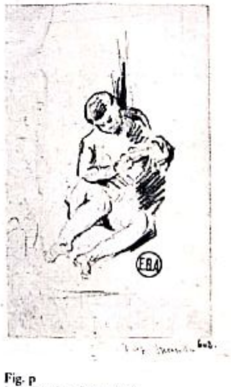


Fig. p
Jean-Baptiste CARPEAUX,
Le jeune mendiant *d'après Murillo*,
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

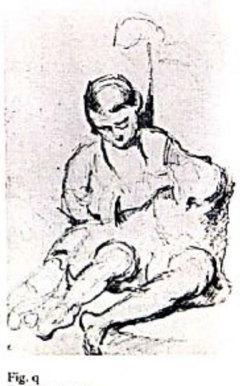


Fig. q
Paul CÉZANNE,
Le Jeune mendiant *d'après Murillo*,
collection particulière.

Osons encore impliquer le musée dans la naissance du cubisme, à peine plus tard. On a dit le rôle, pour l'élaboration des *Demoiselles d'Avignon*, des têtes « ibériques » alors montrées au Louvre, y compris celle, volée au musée, que Picasso posséda par l'intermédiaire d'Apollinaire, et les dessins d'après la *Porteuse d'offrande* égyptienne comme la gouache d'après l'*Odalisque* s'inscrivent au cœur des recherches du peintre en cette cruciale année 1907. On pourrait suivre ensuite la quête d'un souci formel articulant ou désarticulant plus sagement les éléments par plans ou facettes, chez La Fresnaye en 1909 ou chez le Suisse Oscar Lüthy en 1913, puis chez Waroquier ou chez André Lhote, et jusqu'à des artistes comme Beaudin ou Villon.

Fauvisme et cubisme, s'ils ne sont pas nés au Louvre, sont nés avec le Louvre ; ses sculptures étant dans le second cas particulièrement impliquées, mais qui s'en étonnerait ? C'est que l'art, même le plus radical, naît d'un regard sur l'art : le Louvre, facteur de continuité, mais complice de toutes les ruptures. Cézanne et Matisse, les plus grands, sont des enfants du musée, voilà qui doit nous éclairer pour la suite, tant est nombreuse la postérité de ces deux-là.

Une suite, c'est-à-dire l'art depuis la guerre de 1914-1918 jusqu'à nos contemporains, que nous évoquerons à grands traits, mauvais connaisseur que nous sommes et soucieux d'être impartial. Nous entrons dans l'ère de l'insolence et du jeu, celle que Bernard Ceysson appelait justement en 1973 de « la copie destructive ». Les références aux œuvres du passé vont se faire de plus en plus nombreuses, et de plus en plus distantes. Copies ou interprétations ignorent délibérément le style des artistes, et jouent de tous les décalages : jusqu'à présent l'on cherchait à renforcer leur style, si l'on peut dire, par de subtiles ou d'insistantes surenchères. Le rôle du musée devient-il second ? Disons d'entrée que le Louvre du XXᵉ siècle n'est plus ce lieu de permanence qu'il était du second Empire à la Grande Guerre : modifications successives des accrochages considérablement « allégés » (tout, des collections, n'est plus montré), nouveaux domaines couverts par l'archéologie antique, ouverture aux arts de l'Extrême-Orient (qui ne s'installent au musée Guimet qu'en 1945), nouvelles valeurs introduites par les historiens de l'art – les primitifs, le caravagisme (pas de Georges de La Tour avant 1926 !), le maniérisme. Un mot, même si elles ne se tiennent pas dans le musée, des grandes expositions, déterminantes pour l'évolution des sensibilités (mais qui détermine le premier cette évolution, l'artiste ou l'historien de l'art ?) : dès 1904 les *Primitifs français* ; les expositions *Corot*, d'abord au Salon d'Automne en 1906, puis chez Paul Rosenberg en 1928 et 1930 et à l'Orangerie en 1936 ; les expositions *Ingres* au Salon d'Automne de 1905, chez Georges Petit en 1911, d'autres en 1921 et 1931 ; l'exposition des *Peintres de la réalité* de 1934 – autant d'événements qui touchent à l'histoire de la création, à un moment où les « valeurs françaises » font recette. Corot est copié ou interprété par Picasso, Braque, Juan Gris, De Pisis. Ingres, on le sait, est constamment démarqué par Picasso ; Gris et Marcoussis réalisent comme lui des portraits dessinés au trait inspirés par le maître de Montauban. Poussin, dont le Louvre à sa réouverture en 1920, après la guerre, propose un ensemble considérable, est la référence constante. L'exposition *De Cimabue à Tiepolo*, en 1935, fait placer très haut la peinture du Quattrocento. Cette même année expose le groupe *Forces nouvelles*, avec Rohner et Humblot, proche de l'esprit de l'exposition des *Peintres de la réalité* qui révélait Georges de La Tour et les peintres de natures mortes du XVIIᵉ siècle.

Les années 20 et 30 sont celles d'une peinture que l'on juge rassurante, et accordée à l'esprit du musée : Derain est rentré « dans le rang », Picasso s'inspire de Poussin et de l'antique. On assiste à un retour des genres traditionnels, les techniques du passé sont étudiées, les palettes des peintres se couvrent de bruns et de gris. Balthus, qui a copié Poussin et Piero della Francesca, regarde Courbet et sa *Juliette* du Petit Palais[33].

Belle, française et latine peinture, et pas forcément passéiste : mais la subversion dadaïste a déjà porté au musée des coups terribles. En 1919 Duchamp dessine à la Joconde une durable moustache. Les surréalistes vont inviter les tableaux du musée à leurs mises en question, citant, déformant ou mettant tout simplement en bière leurs personnages. Faisant des tableaux des images, et des prétextes. Et les associant entre eux avec la plus grande liberté : Picabia fait danser en 1929 le centaure Nessus de Guido Reni et une figure d'une fresque antique (fig. s). La postérité de dada et des surréalistes est bien sûr immense, et souvent libératrice.

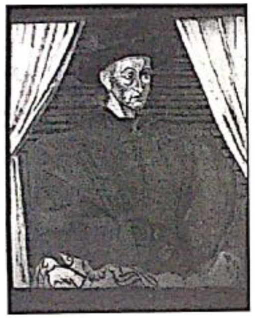


Fig. r
Georges Linaret,
Charles VII *d'après Fouquet*,
localisation inconnue.

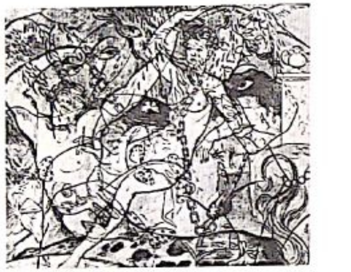


Fig. s
Francis Picabia,
Villica-Caja, *1929*,
collection particulière.

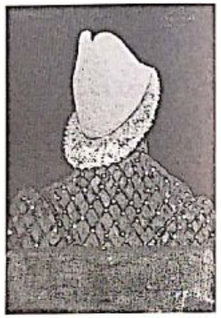


Fig. t
•Charles Lapicque,
Henriette d'Autriche, *1927*,
collection particulière.

Mais de jeunes artistes ont d'autres ambitions, et sont en quête d'autres valeurs : Manessier et Le Moal se rencontrent au Louvre vers 1930 et y exécutent des copies, Tintoret et Rembrandt pour le premier, Chardin et Poussin pour le second, Tal Coat copie *La Raie* en 1927, Hartung dessine d'après le *Saint Louis* de Greco un vigoureux schéma en 1926, Lapicque peint l'année suivante une *Henriette d'Autriche* qui vide de ses traits l'*Elisabeth d'Autriche* de Clouet (fig. t). Les voies de la « non-figuration » se tracent à partir des œuvres du Louvre : en 1941 l'exposition des *Jeunes peintres de tradition française* démontre le profond enracinement de peintres, comme Bazaine, attachés à renouveler le langage pictural en restant fidèles à la forte construction, au beau métier et au noble coloris des devanciers. Les maîtres du passé ouvrent bien des voies. Un des Hollandais les plus attachés à un réalisme d'une fascinante précision, Pytke Koch, exécute en 1948 un portrait de *Madame Boetzelaer* (coll. part.) qui évoque les profils de Pollajuolo et Baldovinetti, et que l'on a rapproché de la *Princesse d'Este* de Pisanello.[34] Le Danois Asger Jorn intitule en 1950, en plein mouvement Cobra, l'une de ses toiles les plus violentes et mouvementées *Le Radeau de la Méduse*. Picasso commence avec ses *Femmes d'Alger* (1954-1955) ses séries d'après les tableaux célèbres, qu'il poursuivra avec *Les Ménines* (1957) et *Le Déjeuner sur l'herbe* (1960-1961), jeux éblouissants mais un peu cyniques, comme aima à les pratiquer le Malaguène.

Les années 60 multiplieront hommages et séries prenant prétexte des tableaux anciens : le Salon de Mai propose en 1963 comme thème à ses exposants *L'Entrée des croisés à Constantinople* de Delacroix. Le surréalisme se survit avec de nombreuses images inspirées du passé de l'art, de Salvador Dalí, de Magritte ou d'Edouard Labisse. Mais c'est la postérité de Duchamp qui triomphe avec le Nouveau Réalisme et le refus de tout « style » : Klein peint de bleu *La Victoire de Samothrace*, Raysse utilise des photographies de nus d'Ingres et de Gérard, Spoerri détourne les reproductions de tableaux et piège le spectateur. Aux Etats-Unis, Rauschenberg, Jasper Johns, Wesselmann introduisent la Joconde, et avec elle le Louvre et Duchamp, dans leurs compositions ; Andy Warhol en multiplie l'image sérigraphiée, comme il le fait avec ses *Marilyn*.

La décennie suivante produit beaucoup de froides imageries reprises des tableaux célèbres. Erro juxtapose des nus échappés de tableaux d'Ingres et des astronautes, ou l'*Autoportrait* de Melendez et des combattants du Viêt-nam (fig. u). Aux Etats-Unis, un artiste comme Mel Ramos multiplie les *pin-up* dont Ingres fournit encore l'inspiration. Notons aussi les collages, qui fragmentent, découpent les œuvres du Louvre ou les reconstituent de façon incongrue, de deux artistes originaires de l'est de l'Europe, Jiri Kolar dans les années 60 et 70 et Roman Cieslewicz dans les années 70 et 80. Les enfants de Duchamp restent les plus pertinents, avec les réflexions de Robert Filliou et de Marcel Broodthaers sur la notion même de musée.

Le regard sur l'art du passé semble aujourd'hui plus curieux, plus fervent, et les tableaux du Louvre paraissent regardés comme autre chose que des prétextes à froides citations. Gérard Garouste affirme qu'il a « tout appris au Louvre », Markus Lüpertz réintroduit Poussin ou Corot dans le domaine pictural, Pierre Buraglio, d'un matériau l'autre, montre le presque rien où commence la peinture, François Rouan, fidèle de Lorenzetti, dessine constamment d'après les artistes du passé et réinvente chaque jour le pictural. Diversité et belle santé : Combas s'inspire de toutes sortes d'images, de celles de la rue aux plus sophistiquées, comme le cratère d'Euphronios avec *Heraklès et Antée* ou un dessin de Brébiette au rare sujet mythologique (fig. v).

Il ne s'agit pas de condamner l'irrespect : copier une œuvre, c'est déjà attenter à son statut d'œuvre unique, et ne parlons pas des modifications de formats, de techniques diverses, des choix de détails, que les auteurs n'auraient pas approuvés. Cabanel, fatuité suprême, donna sa *Phèdre* au musée de

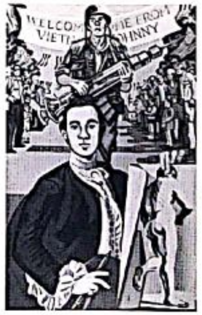


Fig. u
Gudmundur Erro,
Welcome Johny, *1977*,
collection particulière.

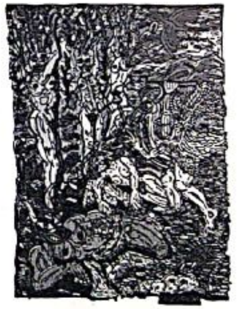


Fig. v
Robert Combas,
D'après la métamorphose du Cygne-Un titre parmi tant d'autres, *1985*,
Paris, collection particulière.

Montpellier, sa ville natale, en interdisant qu'elle fût jamais copiée. Copier une œuvre d'art, c'est aussi toujours une façon de l'analyser, donc une forme de critique. La peinture de notre siècle, c'est largement la « peinture comme critique d'art », pour reprendre les termes d'Harold Rosenberg en 1972 : les artistes connaissent tant et tant d'œuvres d'art, et si contradictoires, qu'ils sont toujours « après », et donc quelque peu « d'après ». Seule reste une attitude : redéfinir l'œuvre d'art, ou remettre en cause ce qui fait qu'une œuvre est de l'art. Le phénomène paraît, mais considérablement amplifié, analogue à celui qu'avait provoqué le musée Napoléon avec la mise à la disposition des artistes des chefs-d'œuvre, de styles contradictoires, de toute l'Europe : une prolifération de styles différents. La diffusion de l'art ancien par tous les moyens, le livre d'art, la presse, la rue, n'a-t-elle pas provoqué une réaction de « trop plein », soit négative (Duchamp), soit agressivement ludique (Picasso) ? Il semble que les années 80 et celles où nous sommes, en même temps qu'un retour à la représentation, voient l'urgence d'un regard sur les œuvres d'art elles-mêmes, dans leur technique, dans leur plénitude, parfois aussi dans leurs sujets mieux compris. Un refus des images, une volonté de peinture. Les grandes révolutions artistiques du XX^e siècle ont été largement opérées en prenant appui sur l'art ancien : celui-ci étant ensuite devenu prétexte, l'art n'a plus guère fait que réfléchir sur l'art, et méditer sans fin sur les conséquences des ruptures. C'est peut-être dans un âge plus adulte que nous entrons enfin aujourd'hui.

« Il me semble qu'il y a tout dans le Louvre, qu'on peut tout aimer et comprendre par lui [...] », disait Cézanne. Les artistes savent aujourd'hui qu'il n'y a pas tout au Louvre, et ils ont besoin depuis longtemps des arts extra-européens. Mais le Louvre lui-même a considérablement changé le long de ces deux siècles. On a parlé des œuvres du musée Napoléon qui repartirent après Waterloo. Mais il existe d'autres « provinces perdues », qui furent aussi le Louvre : la Galerie espagnole de Louis Philippe, dispersée, le musée de la Marine, aujourd'hui au palais de Chaillot ; les collections extrême-orientales constituées au Louvre il y a juste un siècle sont aujourd'hui au musée Guimet et les sculptures « ibériques » qui enchantèrent Picasso se trouvent aujourd'hui au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye.

Le Louvre était à la fois plus lacunaire et plus encyclopédique qu'il ne l'est aujourd'hui. Il était aussi moins « patrimonial », et plus proche de l'art vivant. Depuis Louis XIV, il abritait le Salon des artistes vivants. Et pendant une bonne partie du XIX^e siècle Salon et musée cohabitèrent. Les grands Delacroix entrent au Louvre dès 1874 : c'est un peu comme s'il accueillait aujourd'hui Picasso. Accrocher l'*Olympia*, en janvier 1907, à côté de l'*Odalisque* d'Ingres (l'ordre venait du président du Conseil, qui s'appelait alors Clemenceau), c'est un peu montrer aujourd'hui Pollock ou Nicolas de Staël à côté du *Radeau de la Méduse* : ce qui aurait quelque sens, mais ne se conçoit plus, tant sont fortes les ruptures. Forts aussi les clivages, puisqu'à Paris art ancien et art du XX^e siècle se trouvent séparés par les institutions muséales. Cette exposition voudrait, pendant trois mois, montrer combien tout est en réalité cohérent.

De la peinture naît la peinture : ce n'est pas le spectacle d'un lapin mort qui oblige Chardin à peindre, c'est la vue d'un tableau de Jan Fyt. Delacroix tenait à Andrieu ces propos, que celui-ci rapporta à René Piot et que nous transmet Maurice Denis : « Si je suis devenu peintre, je le dois à deux choses : aux gouttelettes d'eau des sirènes du *Voyage de Marie de Médicis* et au petit collet jaune orange de l'homme accroupi au coin gauche des *Noces de Cana* »[35]. En copiant, l'artiste a le sentiment d'être fidèle à l'idée même de peinture, tout en ressentant fortement la nécessité de faire *autre chose*. On voit que la notion d'influence, molle et généralisatrice, ne suffit pas à désigner ce qu'il y a d'ardeur, et parfois de violence, dans ces dialogues entre les artistes. Et aussi d'intelligente méthode : « J'étudiais les maîtres, nous dit Matisse, comme dans les lettres on étudie les auteurs avant de se décider pour l'un ou pour l'autre ; surtout sans le désir de piger des trucs, mais par culture d'esprit. »

Parfois le temps paraît comme aboli, c'est pourquoi nous avons souhaité ici un parcours qui ne fût pas uniquement chronologique : comme si les artistes d'époques différentes se retrouvaient ensemble devant les mêmes modèles. Ne nous trouvons-nous pas aujourd'hui à un moment privilégié pour étudier les copies ? C'est peut-être grâce au regard des artistes que nous parviendrons à nouveau à *voir* les originaux du musée, aujourd'hui quelque peu vidés de sens, abâtardis par tant de reproductions et de petites prostitutions, à les voir « comme jamais encore vus », comme il est dit à d'autres fins au fronton des musées. A voir l'œuvre riche des significations les plus diverses, elle qui paraissait usée par les regards, embaumée d'admiration, engluée par les vagues déferlantes des reproductions, et presque oubliée dans sa vérité d'objet unique, de dimensions déterminées, incarné dans une matière que travaille le temps.

Ce qui nous est proposé, c'est de revenir au musée : voir les sculptures dans la lumière glissante des jours, les tableaux dans leur vraie saveur colorée ; apprécier la glaçure d'une céramique, le grain d'un tissage. La vérité des objets du musée, c'est ce que nous apprend le moindre croquis de Cézanne, la plus rapide copie de Delacroix ou de Matisse : une vérité à un moment, à travers une vision – mais irremplaçable.

Le Louvre reste « prêt à servir », et les artistes continueront après Cézanne de se contredire magnifiquement : « Pissarro disait qu'il faudrait brûler le Louvre ; il avait raison, mais il ne faut pas le faire »[36]. Ce qui continuera d'importer, c'est l'intensité des questions qu'ils posent à leurs prédécesseurs. Les peintres, heureusement, ne sont pas des historiens d'art : La Fresnaye donnait vers 1910 une belle interprétation de la *Lucrèce* de Cranach, à Munich, alors qu'elle était défigurée par des repeints qui la rhabillaient ; Bazaine met dans l'*Homme au verre de vin*, reconnu aujourd'hui comme portugais, toute sa vénération des traditions françaises, et Balthus a toujours hautement admiré les *Dames de Gand*, d'auteur énigmatique, comme un chef-d'œuvre de David. Qu'importe ? Les artistes auront toujours raison, puisqu'ils ne laissent pas seulement des phrases (ces preuves qui fatiguent la vérité, comme disait Braque), mais des œuvres. Des œuvres qui devront bien continuer de s'inscrire, fortes de tout le passé, entre le regard et la main, dans la Vie des formes.

Jean-Pierre CUZIN

---

1. Voir par exemple l'admirable essai de Focillon sur les graveurs de la Joconde (Focillon, 1932).
2. Voir pour la photographie de Bayard une épreuve, vente Drouot, 22 XI 1991, n° 45, repr. ; une épreuve de la photographie de Paul Outerbridge fait partie des collections du M.N.A.M. au Centre Georges-Pompidou (AM 1988.571).
3. Voir cat. exp. Paris, 1971, n° 68, repr. Une épreuve de la photo ici reproduite du baron Wilhelm von Gloeden, *Male nude in a contemplative pose* en référence au *Jeune Homme* de Flandrin (M.I.171) est passée en vente (Sotheby's, 9 X 1991, n° 58). La photographie de Charnay (1863 ; inspirée des *Trois Grâces* de Regnault, M.I.1101, entrées au Louvre en 1869 ? également proche de nombreux groupes hellénistiques de ce sujet) a été exposée à Paris en 1989 (n° 62, repr. p. 88).
4. On citera la photo prise par Degas en 1885, parodie de *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres (Lassaigne-Minervino, 1974, repr. p. 85). Voir aussi, même si le prototype n'est pas au Louvre, l'étonnant pastiche du *Marat* de David par David Mc Dermott et Peter Mc Gough (cyanotype de 1907 ; vente New York, Sotheby's, 6 IV 1993).
5. Voir *Le Louvre revisité. Christian Milovanoff*, préface de J.-F. Chevrier, Paris, 1986. Une photographie (p. 42) s'apparente au détail du Bertin d'Ingres dessiné par Rohner (cat. 104). Analogie fortuite ou, pour une fois, citation d'une photographie par un peintre ?
6. Respectivement dans le *Napoléon* de Sacha Guitry, *Lola Montès* de Max Ophüls et *Passion* de Jean-Luc Godard.
7. Costumes du *Benvenuto Cellini* de Berlioz à l'Opéra de Paris (*Beaux-Arts magazine*, mars 1993, p. 11, repr.).
8. Musée des Beaux-Arts de Niort ; voir le *Catalogue des collections [...] de M. Auguste Tolbecque*, Valréas, 1922, n° 672, repr.
9. Cat. exp. *L'Après-midi d'un Faune, Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, Paris, musée d'Orsay, 1989, p. 18-21.
10. Meuble de Sauvrezy, Popelin et Sauvageau, musée d'Orsay ; voir cat. exp. Paris, 1990, p. 91, repr.
11. Voir le catalogue de l'exposition *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin* consacrée à Lille en 1985 aux rapports des peintres français du XVIII^e siècle avec les peintres nordiques.
12. Cayeux, 1989, p. 243.
13. Voir cat. exp. Lille, 1985, n^{os} 25 et 26, annotés *d'après Wouwermans* et *d'après Téniers*. La femme assise tenant un enfant est toute proche, inversée, de celle qui figure à gauche de la *Fête villageoise* de Téniers (INV. 1881).
14. Cat. exp. New York, 1988, p. 13.
15. Delécluze, 1855 (éd. 1983) p. 55.
16. Voir chapitre 5, D'après les Vénitiens.
17. Ingres, 1947, p. 75.
18. Voir J. Baticle et C. Marinas, *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, 1981.
19. Voir cat. exp. *Jules Dupré*, Paris, Galerie du Fleuve, XI-XII 1973, *Le passage du gué dans les Pyrénées* (F., repr.), rapproché par J. Foucart d'un Berchem du Louvre, *Le Gué*, INV. 1038.
20. Vachon, 1963, p. 225.
21. Fromentin, éd. 1965, p. 4. Voir le très enrichissant texte de J. Foucart servant d'introduction à cette édition.
22. Foucart, 1982, p. 87, 66, 75, 40.
23. Fantin-Latour, 1911, n° 363, pour la copie du *Bénédicité* ; voir cat. exp. *Fantin-Latour*, Grenoble, 1936, n° 189 pour la copie de *La Pourvoyeuse*.
24. Voir pour Chaplin le catalogue n° 54 de la maison Prouté (automne 1971, n° 6, repr.). Pour Boudin, voir cat. exp. Honfleur, 1992, p. 16.
25. Voir pour le musée des Copies, Boime, 1964.
26. Cité par Rewald, 1935, p. 283 (emprunté au *Cézanne* de J. Gasquet, 1922, p. 97).
27. *Ibid.* (lettre de Cézanne à Emile Bernard, s. d.).
28. Boime, 1971, *passim*.
29. Schneider, 1984, p. 57 (belle page sur le rôle de Gustave Moreau).
30. *Ibid.* p. 70, n° 47.
31. Voir la liste donnée par L. et C. Manguin, 1980, p. 395, n^{os} 1292-1300, des copies faites par Manguin au Louvre entre 1893 et 1904.
32. Le tableau figura à l'exposition « Les Fauves », Galerie de France, en juin 1942.
33. Voir les textes du catalogue de l'exposition *Les réalismes* (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980-1981), de Jean Clair (« Données d'un problème », p. 8-14) et Christian Derouet (« Les réalismes en France. Rupture ou rature », p. 196-206).
34. Voir cat. exp. *Pytke Koch*, Paris, Institut néerlandais, 10 novembre 1982, n° 21, repr.
35. Maurice Denis, *Journal*, II, p. 23
36. Rapporté par Rivière et Schnerb et cité par Rewald, 1935, p. 283.

Catalogue

Le catalogue est divisé en douze sections, correspondant chacune à un thème. Toutes les œuvres présentées dans l'exposition sont des copies d'œuvres du Louvre, ou s'en sont inspirées. Elles sont reproduites dans ce catalogue avec en regard l'œuvre originale de référence. Sont également illustrées les œuvres retenues à titre de comparaison, toutes en rapport avec les œuvres du Louvre et choisies selon deux critères : un même auteur, ou une même source d'inspiration. Un double index en fin d'ouvrage permet de repérer les artistes inspirateurs et les artistes copistes. La bibliographie et la liste des expositions, réduites à l'essentiel, sont indiquées en abrégé dans les notices et développées à la fin du catalogue.

1. Les copistes à l'œuvre

Du musée pour les artistes au musée pour le public

« Ce Museum [...] doit attirer les étrangers et fixer leur attention [...], nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes. Il doit être ouvert à tout le monde et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau ou telle statue, les dessiner, peindre ou modeler à son gré » : ainsi s'exprime le ministre de l'Intérieur Roland, quelques mois avant l'inauguration du musée.[1] L'étude et le progrès des arts sont les principaux motifs invoqués pour permettre et accélérer son ouverture. Les chefs-d'œuvre exposés devaient servir d'exemples aux jeunes artistes et aider à la régénération des arts. L'accrochage des tableaux qui, à l'intérieur d'une même Ecole, mêlait les artistes les plus divers, sans suite chronologique, était justifié par un souci éducatif : « développer le génie des élèves et former leur goût d'une manière sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d'œuvre en divers genres »[2]. La suppression des Académies, en août 1793, renforce le rôle pédagogique du musée, qui permet aux élèves d'accéder aux œuvres des grands maîtres sans passer par l'intermédiaire de l'enseignement traditionnel.[3]

L'ouverture officielle du musée le 28 brumaire an II (18 novembre 1793) confirme cette vocation éducative, en réservant l'accès aux artistes les cinq puis les sept premiers jours de la décade révolutionnaire, le public n'étant admis que les trois derniers jours.[4] Pour répondre aux protestations qui s'élèvent, le Conservatoire invoque « la nécessité d'entourer les élèves de ce calme profond qui convient à la méditation. [...] ; quelque amour que le public portât aux arts, c'est surtout auprès des élèves qu'il se rendrait en foule.[...] Une curiosité bien naturelle aux hommes qui sont étrangers à l'art, les conduit à vouloir en connaître les procédés, et le chef-d'œuvre en serait ainsi délaissé pour la copie »[5].

Sans autre formalité que d'inscrire leur nom sur un registre, « tous citoyens connus pour cultiver les arts ou les sciences » pouvaient venir étudier les cinq cent trente-huit tableaux exposés dans la Grande Galerie, alors seul espace du palais occupé par le musée avec le salon Carré.[6]

Le succès d'une telle mesure est immédiat. Moins d'un mois après l'ouverture, une centaine d'artistes sont déjà enregistrés. Il faut suspendre les inscriptions et limiter la durée d'étude à six mois afin que le plus grand nombre possible puisse « jouir successivement de l'avantage précieux que le Museum leur offre pour leur instruction »[7]. Face à une telle demande, le Conservatoire s'organise progressivement : une carte d'entrée est délivrée à tous ceux qui souhaitent travailler, et l'œuvre copiée doit être précisée[8] ; quelques semaines plus tard, on annonce que les inscriptions seront marquées sur « un tableau cadre [...] fermé à clef »[9]. Tout est mis en œuvre pour faciliter le travail des artistes. Les horaires sont aménagés à leur demande : de 8 heures à 17 heures en été, et de 9 heures à 16 heures en hiver. Des chevalets sont mis à leur disposition[10], et l'on prévoit même d'y ajouter des planches « pour y poser les boîtes des artistes qui copient »[11]. Les barrières de mise à distance sont retirées les jours d'étude[12], et les tableaux copiés, décrochés des cimaises, sont disposés sur des chevalets couverts de toile verte.[13]

Cependant la concentration d'artistes est telle qu'elle va jusqu'à mettre les œuvres en péril. Certains n'hésitent pas à placer les tableaux près des poêles[14], le graveur Laurent, chargé de reproduire les tableaux du Muséum, trace des lignes à la craie sur le tableau qu'il copie, pour sa mise au carreau, ou calque directement sur la toile[15] ; on déplore par ailleurs des disputes fréquentes entre les gardiens et les jeunes rapins.[16] Enfin, il semble que le terme d'artiste ait été abusivement employé pour pouvoir pénétrer dans le musée les jours réservés à l'étude.[17] Ainsi, l'on doit à de très nombreuses reprises inviter les étudiants « à s'abstenir de tous jeux, de tous chants, de tous badinages ; un lieu d'étude n'étant point une arène ni un théâtre mais le sanctuaire du silence et de la méditation »[18]. On en arrive même, le premier jour de la semaine, à tirer au sort les places dans la Grande Galerie, et à fixer « exclusivement les places des femmes étudiant dans les trois premières travées de croisées à gauche et à droite de la gallerie »[19]. La conservation reconnaît alors qu'elle « a trop facilement admis les personnes qui ont demandé à copier les chefs-d'œuvre »[20].

La fermeture au public de la Grande Galerie pour travaux, d'avril 1796 à avril 1799, est l'occasion pour les conservateurs « d'éloigner momentanément les personnes qui pourraient compromettre et la surveillance de l'administration et la conservation des objets précieux »[21], en n'y admettant, journellement, que les participants aux Concours, et, les *decadi*, les élèves médaillés des Ecoles de peinture et de sculpture, sur certificat de leur maître.[22]

Durant cette période, l'ouverture de la première exposition de dessins, le 25 août 1797, dans la galerie d'Apollon confirme la volonté des conservateurs de développer le rôle éducatif du musée tout en contrôlant mieux ceux qui peuvent en profiter. C'est à cette occasion, en effet, qu'est rédigé le premier règlement pour les étudiants, rendu indispensable par la « conduite indécente d'une partie des élèves ».[23] Il y est spécifié que « l'intention du gouvernement est d'exciter l'émulation des hommes qui se livrent à la culture des beaux-arts, mais il a droit d'exiger que la plus sévère discipline soit établie au Muséum afin que les objets qu'il renferme et qu'on exposera pour l'étude, ne puissent éprouver aucune dégradation. [...] Ce lieu n'est point consacré à apprendre les premiers éléments du dessin, ce n'est qu'aux artistes déjà formés, aux élèves dont les heureuses dispositions se sont suffisamment manifestées, qu'il appartient d'être admis à une étude qui doit être plutôt contemplative que mécanique »[24]. A dater de ce jour, l'étude dans les galeries n'est plus autorisée que sur la présentation d'un certificat du maître ou de l'école. Certains exemplaires du *Recueil de principes élémentaires de peinture sur l'expression des passions...* vendu à l'entrée de l'exposition, « garnis de papier blanc à dessiner », devaient inciter les élèves à étudier les maîtres.[25]

Le Consulat, puis l'Empire nouvellement instauré et le retour au calendrier grégorien ne modifient pas le principe selon lequel le musée est ouvert en priorité aux artistes, qui peuvent venir étudier du lundi au vendredi de 9 heures à 16 heures, le public n'étant admis que les samedi et dimanche.[26] A l'exception de l'aménagement, sous le second Empire, d'une salle dite « d'étude » au deuxième étage du musée pour permettre aux artistes d'étudier de près les objets précieux ou fragiles ainsi que les dessins[27], l'organisation du travail des artistes dans les galeries du Louvre varie peu jusqu'en 1855.[28] C'est seulement à cette date que l'administration du Louvre décide d'ouvrir ses portes au public tous les jours de la semaine. L'Exposition universelle qui se tenait cette année-là, et pour la première fois à Paris, fut la raison essentielle de cette décision : le vaste public qu'elle drainerait devait pouvoir visiter le Louvre aussi facilement que possible.[29] Une pétition d'« artistes », le 7 juillet 1855, priant « Sa Majesté de vouloir bien autoriser l'entrée des étrangers au Louvre, pendant les heures de travail, afin de faciliter ainsi la vente de leurs copies »[30], semble indiquer une autre raison, que confirment les commentaires de la presse : « [...] les 400 ou 500 artistes qui fréquentent les Musées, les uns pour y faire des études sur les grands maîtres, les autres des copies commandées, sont ainsi obligés de travailler sous les yeux de la foule. Les artistes ne s'en plaignent pas. La foule se montre toujours respectueuse envers eux et ne les importune jamais ; un certain nombre même, qui se font remarquer par de beaux travaux, rencontrent souvent là de riches étrangers qui leur achètent leurs ouvrages ou bien leur commandent des copies des œuvres qui les ont le plus impressionnés. Cette ouverture permanente de nos Musées a été ainsi une bonne fortune pour les artistes, en même temps qu'un moyen d'éducation pour tout le monde »[31].

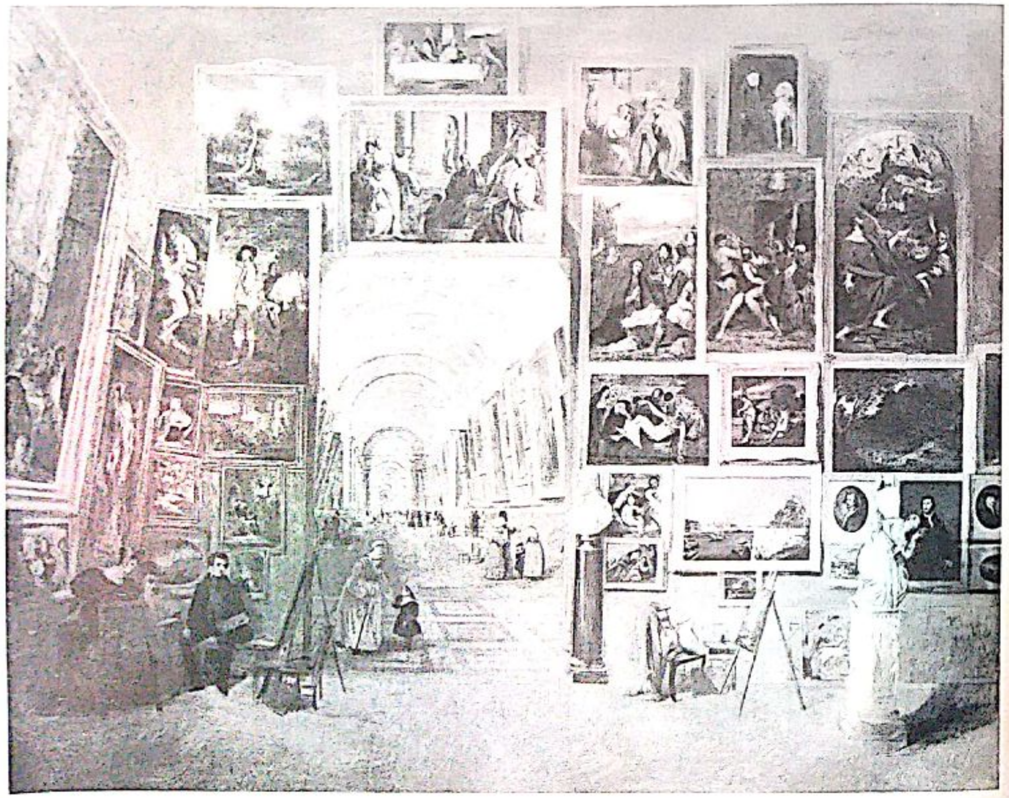


Fig. a
John Scarlett Davis,
Le Salon Carré et la Grande Galerie
du Louvre, *1831*,
Paris, ambassade de Grande-Bretagne.

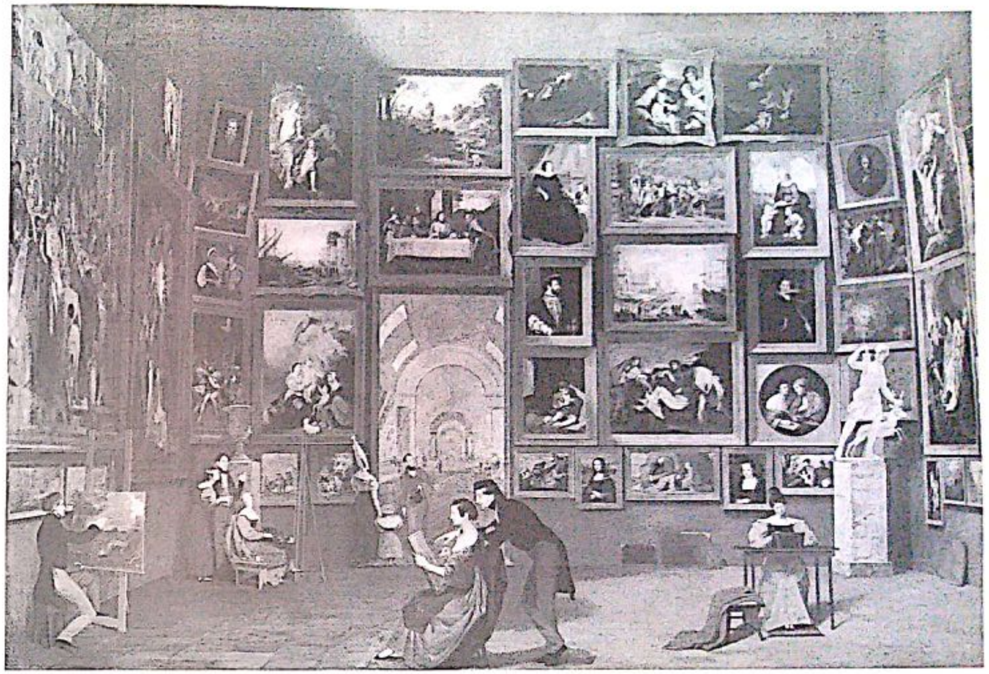


Fig. b
Samuel F. B. Morse,
Vue intérieure
du musée du Louvre, *1833*,
Giverny, Musée américain.

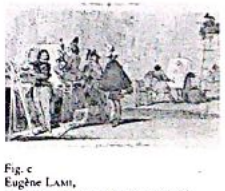


Fig. c
Eugène Lami,
La Galerie du musée les jours d'étude,
aquarelle,
collection particulière.

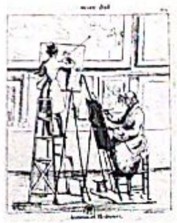


Fig. d
Anciens et Modernes, *1826*,
lithographie de Cosnier,
Paris, Bibliothèque nationale.

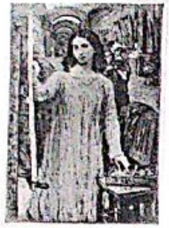


Fig. e
Jules Breton,
Delphine Bernard au Louvre en 1847,
1902,
collection particulière.

Cependant la circulation des visiteurs, de plus en plus nombreux, au milieu de la « forêt de chevalets et de tours roulantes bordées de serge dont les copistes encombrent les salles »[32] obligeait à une réglementation beaucoup plus contraignante. Ne pourront désormais s'inscrire que les étudiants dont les maîtres ont été médaillés lors d'une exposition officielle ; les tableaux placés dans le salon Carré et dans la salle des Sept Cheminées ne peuvent être copiés que par une seule personne à la fois ; ceux de la Grande Galerie et de la galerie des Sept Mètres par deux personnes et pour les autres salles par trois personnes au maximum.[33]

« Le Louvre depuis quelques années était devenu moins un lieu d'étude pour les artistes sérieux, pour les écrivains ou pour le public qu'un laboratoire pour les fabricants de copies. Cet article rétablit pour les droits de chacun une moyenne équitable », commente aussitôt *La Chronique des arts* du 20 août 1865. Bien que le règlement de 1893 ait renforcé les restrictions en décidant que, quelle que soit la salle, il ne devait pas y avoir plus d'un seul copiste (le terme a désormais remplacé celui d'artiste) par tableau, et que le délai d'exécution d'une copie ne devait pas excéder trois mois, les visiteurs semblent se plaindre de plus en plus : « Ils [les copistes] vous montrent ce qu'ils peignent et non ce qu'ils copient », écrit Gaston Leroux le 18 octobre 1902, exaspéré par la trentaine de copistes qui occupent la salle VIII (Delacroix et Ingres).[34]

En dehors des nombreuses représentations (peintes, mais surtout gravées) de salles du Louvre qui illustrent la situation ainsi décrite, nous disposons de plusieurs éléments pour tenter de corroborer les récriminations dont la presse se fait l'écho. Les Archives du Louvre conservent trois types de documents :

– des registres chronologiques des cartes d'entrée, où sont consignés la date d'inscription, le nom, l'âge (pour les élèves du sexe masculin seulement), l'adresse et si nécessaire la profession ou le nom du professeur, répartis en registres de cartes d'artistes (1834-1865), cartes d'élèves (1834-1870) et cartes de permissions (1834-1865)[35] ;

– des répertoires (avant 1840-1862) regroupant par ordre alphabétique les noms et informations consignés dans les registres de cartes d'entrée[36] ;

– des registres des tableaux copiés, classés par écoles et par artistes, chaque tableau suivi de la liste chronologique des copistes (avec nom, date de commencement de la copie, numéro de la carte et parfois date d'achèvement).[37]

Malheureusement, ces sources sont peu sûres et les chiffres doivent être maniés avec prudence ; certaines années sont incomplètes, ne se suivent pas ou comportent des répétitions dans la numérotation des cartes. Nombreux sont les exemples d'artistes dont on connaît la ou les copies sans que la trace en soit conservée dans les archives.[38] Cependant quelques sondages comptabilisant les inscriptions annuelles donnent une idée de leur nombre[39] :

1834 : 307 artistes et 784 élèves ;
1844 : 208 artistes et 427 élèves ;
1854 : 265 artistes et 623 élèves ;
1861 : 174 artistes et 434 élèves ;
1864 : 130 artistes et 370 élèves.

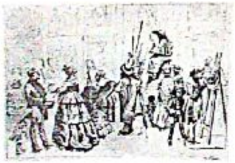


Fig. f
Léopold Flameng,
Les Copistes du Louvre,
Paris, musée Carnavalet.

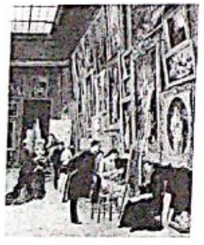


Fig. g
Jules Scalbert,
Devant Greuze, au Louvre,
Salon de 1861,
collection particulière.

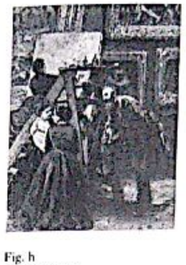


Fig. h
Adolf Menzel,
Vue d'une galerie de peinture au Louvre,
1867,
Hambourg, Kunsthalle.

Les cartes de permission (227 distribuées en 1834, 521 en 1864) étaient attribuées le plus souvent aux écrivains, aux hommes politiques ainsi qu'aux étrangers, admis depuis la Révolution sur simple présentation de leur passeport. En ce qui concerne les artistes, les peintres arrivent très loin devant les graveurs, les sculpteurs (qui peuvent travailler dans leurs écoles d'après des moulages) et enfin les architectes :

1835 : 167 peintres, 9 graveurs, 9 sculpteurs, 3 architectes ;
1845 : 310 peintres, 17 graveurs, 12 sculpteurs, 2 architectes ;
1855 : 83 peintres, 6 graveurs, 3 sculpteurs, 3 architectes ;
1865 : 293 peintres, 9 graveurs, 12 sculpteurs, 2 architectes.

Nous ne possédons plus de registres de cartes après 1870, mais des enquêtes menées au début du siècle, sans doute pour tenter de remédier à la situation décrite par les journalistes, permettent d'affirmer que 900 à 1 000 copies, en moyenne, sont exécutées par année.[40] De janvier à octobre 1913, 884 cartes ont été renouvelées ; un état des chevalets et tabourets utilisés le 29 octobre de la même année recense 59 chevalets (dont 11 dans la Grande Galerie) et 103 tabourets.[41]

Un autre élément permettant d'évaluer le nombre des copistes au Louvre est la vente des copies abandonnées au musée. En 1879 Barbet de Jouy signale que 93 cartons, 36 boîtes à couleurs et 2 140 copies sont abandonnés et empilés dans l'escalier Henri IV. Aucune copie n'étant jugée digne d'être réservée, il demande qu'elles soient enlevées et mises en vente.[42] Une vente de 2 300 copies a lieu en 1880, mais dès 1882 presque autant se sont à nouveau accumulées.[43] En 1921 a lieu au Jeu de Paume une seconde vente, comprenant 1 700 copies (sans compter les pastels) accumulées depuis quarante ans, ainsi que 77 chevalets. C'est avant cette vente que Matisse serait venu chercher ses copies de *La Raie* de Chardin (cat. 232) et du *Christ mort* de Champaigne.[44]

Pour expliquer une telle prolifération des copistes et des copies – sans négliger le fait que le musée est gratuit et chauffé (« Les bouches de chaleur sont, du reste, le lieu de rendez-vous des copistes en hiver »)[45] –, il faut tenir compte du statut de la copie, acceptée au Salon jusqu'en 1880, à une époque où la reproduction photographique n'existait pas, ou ne connaissait pas encore la diffusion actuelle.[46]

Les travaux de Pierre Angrand ont mis au jour la part capitale prise par les copies dans les commandes officielles.[47] Ce sont d'ailleurs presque toujours les même tableaux qui sont copiés : « Murillo est le plus copié de tous. Son *Immaculée Conception* [...] a été copiée 197 fois depuis 1851 [...] le *Mariage de sainte Catherine* de Corrège [...] 186 fois [...] *Le Christ au tombeau* de Titien, 130 fois [...] *Les Noces de Cana* de P. Véronèse, 167 [...] *Le Concert champêtre* de Giorgion, copié 100 fois [...] *La Joconde* de L. De Vinci n'a été copiée que 71 fois [...]. Parmi les Français, la palme est à Greuze, dont la fade *Cruche cassée* a été copiée (surtout au pastel) 138 fois [...]. Après Greuze, le plus fréquemment copié des Français est Prud'hon. Son *Assomption* l'a été 130 fois. »[48]

Une commission d'achat des copies se réunissait chaque année pour choisir les copies destinées à être acquises par l'Etat. Seules les plus fidèles, placées à l'occasion de ces commissions à côté des originaux, étaient retenues.[49] « C'est ainsi que les travaux qui obtenaient le plus de succès devant la commission d'achat étaient ceux qu'exécutaient les mères, les épouses et les filles des gardiens du musée. On n'acceptait nos copies que par charité, ou quelquefois quand Roger Marx plaidait notre cause » se rappelle, à une époque plus récente, Matisse.[50]

La désaffection progressive du musée par les copistes est remarquée par maints observateurs. Plusieurs facteurs peuvent en être la cause[51], à commencer par le discrédit dans lequel est tombée petit à petit la notion de copie. « Les étrangers, autrefois faisaient la fortune des copistes du Louvre. Aujourd'hui, le métier est tombé. La photographie les a ruinés », s'exclame Charles Galbrun en 1894.[52] « Les acheteurs sont de plus en plus rares. L'Amérique ne fait plus de commandes. Les prix baissent », confirme Paul Vergnet en 1907.[53] En 1910, à l'occasion de l'exposition *D'après les Maîtres*, à la Galerie Bernheim Jeune, un critique, tout en reconnaissant « ce que les artistes français doivent à l'étude des maîtres », regrette « qu'une réglementation tracassière, limitant le travail à de trop rares heures et multipliant les *impedimenta*, rebute depuis quelques années les peintres soucieux de converser au Louvre, palette en main, avec les maîtres. »[54] Il est vrai que la journée du jeudi puis l'après-midi du mercredi furent successivement retirés ; un peu plus tard (1920) le temps d'étude fut limité aux seules matinées, tous les jours de la semaine à l'exception du dimanche et du lundi.[55] Tout comme l'entrée du musée était devenue payante en 1922, le règlement de 1926 édicta que les copistes devaient payer leur carte d'inscription pour pouvoir travailler au musée (1 franc pour la journée, 20 francs pour trois mois, 50 francs pour l'année) et restreignit le délai d'exécution d'une copie à deux mois.[56] L'interdiction, la même année, de faire des copies à la taille de l'œuvre originale, limitée aux seules œuvres exposées au Jeu de Paume et au Luxembourg, sera étendue à tous les musées nationaux en 1946.[57] Après la guerre, le droit de travailler au Louvre tous les matins (à l'exception du dimanche et des mois de juillet et août, en raison du nombre de visiteurs), redevient gratuit, après inscription. Depuis l'automne 1992, pour améliorer les conditions de travail (en fonction des heures de trop grande affluence mais aussi de la lumière), et alors que l'on assiste depuis quelques années à un retour des étudiants des écoles d'art dans les galeries du Louvre, un nouvel horaire est en cours d'expérimentation : 9 heures – 13 heures 30 d'octobre à mars et 13 heures – 17 heures en avril, mai, juin, et septembre.[58]

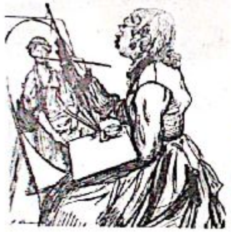


Fig. i
Paul Renouard,
Une copiste au Louvre,
Paris, collection particulière.

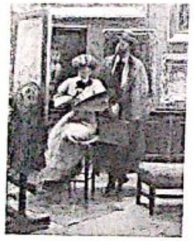


Fig. j
Albert Guillaume,
Au Louvre,
collection particulière.

Le Louvre en représentation ou le copiste copié

Le palais du Louvre, son architecture aussi bien que les événements historiques qui s'y déroulèrent ont toujours inspiré les artistes. L'ouverture du musée en 1793 donne lieu à un nouveau type de représentations, dont Hubert Robert est considéré comme l'inventeur en France (cat. 1-4).[59] Les salles du musée, la présentation des œuvres, le public mais aussi les copistes au travail vont donner lieu à de nombreux dessins, gravures et tableaux. Ce genre n'était pas complètement neuf, si l'on songe aux descriptions des cabinets d'amateurs et des galeries princières par les peintres flamands et hollandais du XVIIe siècle ainsi qu'à la tradition des représentations d'atelier où amis, initiés, princes rendent visite à l'artiste, thème lui aussi fréquent chez les peintres nordiques.[60]

Tout autant que ceux de Teniers ou Francken, les grands tableaux de Zoffany et Pannini ont influencé certaines représentations idéales du musée du Louvre, dues principalement au pinceau d'artistes étrangers. John Scarlett Davis (1804-1845), dont les talents furent employés par sir Thomas Lawrence pour exécuter des répliques de ses propres tableaux, se fit une spécialité de vues d'ensemble de galeries privées ou publiques. Ainsi peignit-il en 1831 le salon Carré, orné de tous les plus grands chefs-d'œuvre du musée (fig. a). C'est au Louvre même qu'il exécuta cette vue (ce qui lui permit de se faire remarquer par Louis-Philippe) dans laquelle il s'est représenté assis à gauche, la palette à la main.[61] De la même manière, l'Américain Samuel Morse (1791-1872), plus connu pour son invention du célèbre code télégraphique, décrivit dans une toile de peu postérieure (fig. b) les « phares » du musée. Lui aussi, fidèle en cela à la tradition nordique, s'est représenté au premier plan, conseillant une jeune artiste. Cette toile, réalisée à partir des copies faites grâce à un échafaudage mobile, puis complétée à New York, était destinée à faire connaître les principaux chefs-d'œuvre du Louvre. Malgré une notice explicative accompagnant l'exposition de l'œuvre dans les principales villes des Etats-Unis, l'entreprise ne connut qu'un maigre succès.[62]

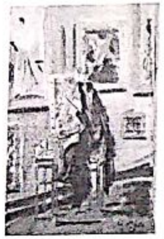


Fig. k
Filippo De Pisis,
Copiste au Louvre (une religieuse), 1925,
collection particulière.

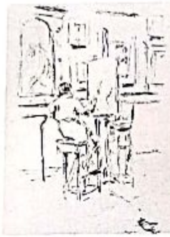


Fig. l
Benn,
Copiste au Louvre, 1936,
collection particulière.

Si l'étude des visiteurs, de leurs attitudes, ou l'analyse des différentes catégories sociales ne manquent pas d'intérêt[63], nous ne nous attacherons ici qu'à la seule évocation des étudiants, copistes et artistes qui, au XIXe siècle, transformèrent le Louvre en un vaste atelier public.

Lieu de rencontre pour de nombreux artistes, le Louvre ne fut pas uniquement un lieu d'échanges professionnels, comme le laissaient entendre les avertissements du Conservatoire cités plus haut. Ainsi, Champfleury nous décrit la stratégie du peintre pour aborder une demoiselle : « copier le tableau le plus voisin de celui de la jeune fille ; emprunter du cadmium ou du cobalt à l'objet aimé qui ne peut guère refuser ; corriger l'odieux capharnaüm de couleurs que la jeune artiste appelle de la peinture (la jeune artiste reçoit toujours ces conseils avec plaisir) ; causer des vieux maîtres de telle façon qu'il faut continuer la conversation dans la rue quand le Louvre ferme. Le reste *ad libitum* [...] il se passa dans les *Antiques* de tels scandales, que le bruit en vint aux oreilles des parents. Il arrive aujourd'hui que la mère – pensant que les statues antiques et les peintures à personnages peu vêtus, peuvent donner autant à penser à sa fille qu'un roman de Paul de Kock – la mère apporte son tricot, chasse les donneurs de conseils, et s'émerveille en levant les yeux sur les travaux de la jeune artiste »[64].

La définition du fameux *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert : « MUSEES – du Louvre : à éviter pour les jeunes filles », trouve ici sa parfaite illustration. Mais la vigilance du chaperon est parfois prise en défaut, comme Jules Scalbert s'est amusé à le représenter[65] (fig. g).

Autre témoignage des liens qui se nouaient inévitablement au Louvre, un dessin sur toile de Jules Breton (1827-1906), exposé au Salon de 1903 (nº 1867 ; fig. e) : dans la Grande Galerie, l'artiste s'est représenté, de dos, copiant *La Mise au tombeau* de Titien, tandis qu'au premier plan, son égérie, Delphine Bernard (1825-1864), dessine au pastel *Le Débarquement de Marie de Médicis* de Rubens, comme le roman autobiographique de Breton, *Savarette*, permet de l'affirmer.[66]

Le spectacle des copistes, noté par les voyageurs comme par les écrivains[67], fut inévitablement la proie des caricaturistes (fig. c, d et f). Les femmes, qui représentaient la grande majorité des copistes[68], ne furent pas épargnées : « Ici nous prions le lecteur de se prémunir contre les images flatteuses que pourrait faire naître, dans son imagination trop prompte à s'enflammer, l'idée d'une femme peintre. D'ordinaire, ces bas-bleus de la palette, affublées d'un costume extravagant, le plus souvent taché d'huile grasse ou d'essence, ne sont recommandables ni par leur beauté, ni par leur talent. On les rencontre au Musée en grand nombre... »[69] Les dessins de Paul Renouard pour l'album de Louis Leroy, *Les Pensionnaires du Louvre* (1880, fig. i), font écho à la description par Edmond de Goncourt de ce « monde baroque des copistes mâles et femelles qui peuplaient les galeries. Il [Anatole] régalait ses malices de toutes ces ironies vivantes jetées au bas des chefs-d'œuvre par la faim, la misère, le besoin, l'acharnement de la fausse vocation ; peuple de pauvres, d'un comique à pleurer, qui ramasse l'aumône de l'Art sous le pied de ses Dieux ! Les vieilles femmes, aux anglaise grises, penchées sur des copies de Boucher roses et nues, avec un air d'Alecto enluminant Anacréon, les dames au teint orange, à la robe sans manchettes, au bavolet gris sur la poitrine, perchées, les lunettes en arrêt, au haut de l'échelle garnie de serge verte pour la pudeur de leurs maigres jambes, les malheureuses porcelainières, les yeux tirés, grimaçantes de copier à la loupe la *Mise au tombeau* du Titien, les petits vieillards qui, dans leur petite blouse noire, les cheveux longs séparés au milieu de la tête, ressemblent à des enfants Jésus de cinquante ans conservés dans de l'esprit-de-vin, – tout ce monde, avec sa lamentable cocasserie, amusait Anatole et le faisait délicieusement rire en dedans »[70].

La transformation de cette faune, constituée au début du siècle essentiellement d'artistes supplantés progressivement par les copistes professionnels, est particulièrement bien évoquée par Champfleury : « Ce qui fait de la peinture un état, c'est la déplorable facilité avec laquelle on distribue les copies au ministère de l'intérieur. Pour obtenir une copie, il ne s'agit guère d'avoir du talent, il s'agit d'avoir – un député. [...] Ces copies sont des rentes annuelles qui vont de huit cents à quinze cents francs. [...] De 1828 à 1834, le Louvre présenta un aspect original : ce n'étaient que chapeaux pointus, longs cheveux, longues barbes, cheveux ras et vêtements à prétention moyen âge. [...] Mais ces beaux temps sont bien changés ; maintenant chez le peintre, la misère est la base fondamentale du costume ; on ne voit que chapeaux hors d'âge, pantalons et habits accommodés à l'huile, et souliers qui font trembler leurs propriétaires à la moindre pluie. Ceux-là sont les vrais rapins, misérables et sans souci. Ceux-ci, qui ont des habits honnêtes et des tenues d'employés à 1 200 francs, sont les heureux copistes du gouvernement. [...] Les *peintresses* accaparent presque toutes les copies données par le ministère. Leur donne-t-on par pure galanterie ? *Is that the question !* ».[71]

Peindre ou dessiner une salle du musée n'exigeait aucune autre formalité que l'inscription pour une carte de travail, jusqu'au règlement de 1865 spécifiant que, pour peindre « des vues intérieures des galeries », il faut « en faire la demande par écrit à l'Administration »[72]. En fait, cette mesure visait essentiellement les artistes désirant étudier les plafonds et décors du Louvre de Napoléon III (nécessitant souvent un échafaudage), ainsi que ceux qui souhaitaient peindre une vue des fenêtres du Louvre, tel Monet en 1867.[73] Mais en 1882, Anatole Gruyer, conservateur des peintures, s'étonne que certains peintres, « au lieu de se borner à l'étude des maîtres où à la reproduction de leurs œuvres, [...] font une vue d'ensemble de telle ou telle salle et prennent une paroi couverte de peintures célèbres comme fond d'un tableau, au premier plan duquel ils placent une scène et des personnages de leur invention. On a vu, dans ces temps derniers, des artistes pousser le sans-gêne et l'indiscrétion jusqu'à amener leurs modèles dans le grand salon carré et à les faire poser devant eux, au grand scandale des visiteurs et des véritables artistes » ; il annonce qu'il va interdire aux artistes « de s'installer au Louvre pour y faire des tableaux de genre », le musée étant « exclusivement destiné à l'étude des Maîtres »[74]. Les mesures prises sont efficaces, puisqu'en 1893 Evenepoel constate amèrement : « Il est triste de le dire, mais au Louvre ce matin on m'a défendu de faire des croquis. J'ai dit : "J'ai une permission." Le garde m'a dit : "Vous pouvez prendre des croquis de tableau tant que vous voulez, mais pas des personnages" [*sic*]. C'est expressément défendu ! »[75]

Avec le temps, la représentation des copistes au travail s'est tarie, parallèlement à la désaffection des copistes. De Pisis, en 1925 (fig. k ; voir aussi cat. 271), ou plus récemment Benn, avec des dessins (fig. l), figurent parmi les derniers exemples de cette tradition, relayée de nos jours par les photographes.

Marie-Anne DUPUY

1. Lettre au peintre David, 17 octobre 1792 (la première inauguration du Muséum eut lieu le 10 août 93), *Le Moniteur*, t. XIV, cité *in* Edouard Pommier, *Jean-Baptiste Le Brun, Réflexions sur le Muséum*, Paris, 1992, p. 26-27.
2. « Avertissement » du *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français*, 1793, p. 3.
3. Sur toute cette période, voir Edouard Pommier, *Histoire du musée du Louvre*, à paraître à l'automne 1993.
4. Au tout début de l'ouverture du Muséum, les commissaires se réservaient un jour pour leur travail, une autre journée étant consacrée au nettoyage (voir Alexandre Tuetey et Jean Guiffrey, *La Commission du Muséum*, Paris, 1910, p. 322 et 335) ; puis le sixième jour et la matinée du septième furent également accordés aux artistes, le dernier après-midi étant consacré au rangement des chevalets et à la remise en place des œuvres copiées (Yveline Cantarel-Besson, *La Naissance du musée du Louvre*, 1981, II, p. 43 et 47).
5. « Rapport du Conservatoire », 26 mai 1794, *ibid.*, p. 229.
6. 30 octobre 1794, Cantarel-Besson, 1981, I, p. 108. Rappelons que jusqu'en 1848 le salon Carré était régulièrement occupé par l'exposition annuelle des artistes vivants (dénommée pour cette raison le « Salon »), qui occupait le plus souvent aussi une partie de la Grande Galerie. Les collections permanentes étaient alors invisibles pendant plus de cinq mois, si l'on ajoute aux trois mois d'exposition le temps nécessaire à la présentation des œuvres.
7. 4 décembre 1793, Tuetey et Guiffrey, p. 344-345.
8. 1er mars 1794, et « Rapport du Conservatoire » du 26 mai, Cantarel-Besson, I, p. 20, II p. 227.
9. 21 juillet 1794, Cantarel-Besson, I, p. 71. Pour cette époque, nous ne conservons aucune trace des inscriptions.
10. 18 mars 1794, *ibid.*, p. 28.
11. 24 et 26 mai 1794, *ibid.*, p. 52.
12. 1er juin 1796, *ibid.*, II, p. 73.
13. 25 avril, 5 mai 1794, 5 juin, 9 juillet 1795, *ibid.*, I, p. 40, 45, 185, 198 : l'interdiction de déplacer les œuvres (*ibid.*, II, p. 82), fréquemment renouvelée, semble n'avoir jamais été suivie, comme les vues peintes par Hubert Robert le prouvent (cat. 1-4). L'accrochage très dense, sur plusieurs rangs, et un mauvais éclairage (le premier éclairage par la voûte n'apparaît qu'en 1810) rendaient nécessaires ces déplacements.
14. 27 décembre 1794, *ibid.*, I, p. 126.
15. 29 septembre 1795 et 1er novembre 1796, *ibid.*, I, p. 243, II, p. 136.
16. 7 juillet 1794, 2 mai 1795, I, p. 65, 168. L'incident causé par Géricault en 1812 est une illustration de ce genre de troubles (voir cat. 144).
17. 24 octobre 1794, *ibid.*, p. 106.
18. 12 mai 1794, *ibid.*, p. 48.
19. 4 décembre 1795, *ibid.*, p. 284.
20. Arch. Louvre, AA ^{7}, Correspondance du Museum central, lettre n° 221 du 3 ventôse an IV (22 février 1796).
21. 26 juin 97, Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre, Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts »*, Paris, 1992, p. 98.
22. 17 et 27 avril 1797, *ibid.*, p. 64, 68.
23. 21 février 1796, Cantarel-Besson, 1981, II, p. 37. Un projet de règlement invoque même « l'esprit d'indépendance, l'immoralité de la jeunesse » (Arch. Louvre, T2 A, annexé à une lettre du 7 janvier 1796). Voir aussi « Projet d'arrêté du Conservatoire... » : « ... l'amour de l'art y cède la place chez plusieurs de ceux qui copient à des intérêts mercantiles, [...] d'ailleurs le mélange des sexes, qui se présentent pour étudier facilite le scandale... » (Arch. Louvre, Z 18, 20 février 1797).
24. 25 août 1797, Cantarel-Besson, 1992, p. 139.
25. 24 septembre 1797, *ibid.*, p. 155 ; voir aussi l'étude très complète de Lina Propeck *in* cat. exp. Paris, Louvre, *L'An V, Dessins des grands maîtres*, 1988, p. 7-22. Voir aussi l'exemplaire du catalogue de l'exposition de l'An V, à la Bibliothèque des musées nationaux (Z^{2} 249).
26. Règlement du Musée royal, 24 mai 1824 (Arch. Louvre, Z 18).
27. *Rapport de M. Le Comte de Nieuwerkerke sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de S. M. Napoléon III, 1853-1868*, 1868, p. 178 ; salle réclamée par Léon de Laborde le 21 janvier 1850 (Arch. Louvre, Z 18).
28. Le samedi, ouvert au public « sur présentation d'une permission particulière délivrée par le Directeur » (Règlement de 1824), est redonné à l'étude en 1832 (Règlement du 26 juillet 1832), puis à nouveau supprimé en 1853 (voir les plaintes des artistes, le 11 mai 1853 ; Arch. Louvre, Z 18).
29. *Rapport de M. Le Comte de Nieuwerkerke...*, 1868, p. 179 ; l'édition de 1869 de ce même rapport relie clairement les deux événements. L'affirmation d'Ernest Chesneau, dans *La Vérité sur le Louvre, le Musée Napoléon III* (1862, p. 31) selon laquelle le musée est ouvert tous les jours au public depuis douze ans, semble être une erreur.
30. Arch. Louvre, P 18 ; pétition signée par 48 « artistes », adressée au comte de Morny, qui la transmet à Nieuwerkerke.
31. *La Revue universelle des arts*, 1856, p. 383.
32. Edmond Duranty, « La simple vie du peintre Louis Martin », *Le Pays des arts*, Paris, Charpentier, 1872, éd. 1881, p. 334, récit situé dans les années 1860 ; voir introduction chapitre 9.
33. Règlement de 1865 (Arch. Louvre, Z 18) ; le musée étant ouvert jusqu'à 18 heures en été, ces dernières mesures n'entrent plus en vigueur à partir de 16 heures. Un « Avis » du 14 février 1850 (Arch. Louvre, Z 18) précisait déjà que ne serait autorisé qu'un seul copiste par tableau dans le salon Carré.
34. Gaston Leroux, « Minutes de Paris », *Le Matin*, 18 octobre, 1902.
35. Arch. Louvre, respectivement LL 2-LL 5, LL 6-LL 11, LL 12-LL 16. Il existe également un registre des cartes d'artistes, alphabétique, pour les années 1821-1823 (LL 1). Les cartes d'artistes étaient attribuées à ceux qui avaient déjà exposé ; les cartes d'élèves s'obtenaient en présentant une demande écrite d'un artiste ayant déjà été récompensé lors d'une exposition ; les cartes de permissions, sur présentation du passeport attestant la qualité d'artiste, sur recommandation de l'ambassade ou du directeur (voir Arch. Louvre, Z 18, 27 novembre 1848). La nationalité des artistes n'est malheureusement pas indiquée ; pour les Américains, voir Marie Cerciello, *Les Artistes américains dans les écoles d'art en France, 1860-1914*, mémoire de DEA, 1990-1991, université de Nanterre.
36. Arch. Louvre, LL 17-LL 21, et LL 39 ; la période 1862-1866 n'est pas prise en compte.
37. Ecoles italienne et espagnole (1851-1859, 1893-1920 ; Arch. Louvre, LL 26, 27, 28 et 29).
Ecole française (1851-1871, 1893-1914 ; Arch. Louvre, LL 22, 31, 32) ; école française XIX^{e} siècle (1903-1920 ; LL 33) ; collection Chauchard (1911-1920 ; LL 34).
Ecole flamande et hollandaise (1851-1871, 1882-1920 ; Arch. Louvre, LL 22-25).
Ecole anglaise (1893-1920 ; Arch. Louvre, LL 27, LL 29).
Depuis 1925 les registres sont alphabétiques par noms d'artistes, sans distinction d'écoles (1925-1927, 1930-1973), Arch. Louvre, LL 30, LL 36-38, LL 41.
38. Précisons toutefois que les croquis ou dessins à main levée ne nécessitent pas d'inscription.
39. Selon les différents règlements, la carte d'entrée était renouvelable tous les deux ans de 1824 à 1833, de 1872 à 1885 ; tous les ans en 1865 et en 1903 ; valable 3 ou 6 mois en 1907.
40. « Notes sur le *travail* dans les galeries du musée du Louvre », 22 septembre 1911 (Arch. Louvre, Z 18).
Pour la période 1910-1912, les Archives nationales conservent un certain nombre de demandes d'autorisation de travailler au Louvre, comme celles des élèves de l'école Boulle (F^{21} 4430).
41. Arch. nationales, F^{21} 4430.
42. Arch. nationales, F^{21} 4430, dossier 4, lettre du 2 août 1879 au sous-secrétaire d'Etat du ministre des Beaux-Arts.
43. Lettre d'Anatole Gruyer, conservateur des Peintures, le 22 juillet 1882 (Arch. Louvre ; Z 18).
44. Vente du 7 et 8 novembre 1921, commentée dans *Le Cousin Pons*, 1er décembre 1921, p. 660-661 ; voir Arch. nationales, F^{21} 4430, dossier 4.
45. A. Marc-Bayeux, *Les Copistes du Louvre* [1860], éd. Paris, 1985, dans *Paris qui s'en va et Paris qui vient*, p. 149.
46. La valeur artistique que représentait alors une copie est attestée par différentes entreprises : le « Musée des copies » (1872-1873) de Charles Blanc, dont une des raisons d'être était de fournir du travail aux artistes (voir Albert Boime « Le Musée des copies », *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, p. 237-247 et Pierre Vaisse, « Charles Blanc und das *Musées des copies* », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 1976, p. 54-66) ; la collection de copies de maîtres par des artistes de renom (Lenbach) réunie par le comte Schack (1815-1894) ; un musée des copies aux Etats-Unis auquel Fantin-Latour collabora (voir cat. 150) ; ou encore, certains musées de province désireux de posséder des copies du Louvre (voir celles d'un élève de Sigalon, Souchon (1786-1857), au musée de Lille, catalogue du musée, 1875, p. 180).
47. Pierre Angrand, « L'Etat mécène », *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, p. 303-348 ; voir aussi Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, p. 92-93 : B. Foucart souligne le fait qu'une copie estimée entre 600 et 1 000 francs était bien meilleur marché qu'un tableau original.
48. Marc-Bayeux [1860], éd. 1985, p. 150. Le très grand succès de certains tableaux du Louvre à sujet religieux est confirmé par le « Relevé des tableaux du Louvre servant à l'exécution des copies commandées par la Division des Beaux-Arts » (Arch. nationales, F^{21} 4156).
49. Arch. Louvre, P 2, lettre du 1er mars 1882.
50. « Matisse parle », entretien avec Tériade en 1952, éd. Fourcade, 1972, p. 114.
51. En 1883, Chennevières remarquait que « La guerre faite en ces dernières années aux édifices religieux et aux splendeurs du culte a suspendu pour un temps les travaux de ces copistes auxquels était consacrée jadis une médiocre part du budget pour leurs médiocres besognes, destinées à la parure des églises de province et fort appréciées alors par les députés de toute couleur », (*L'Artiste*, janvier 1883, p. 27). Voir aussi Paul Duro, « Copyists in the Louvre in the middle decades of the nineteenth century », *Gazette des Beaux-Arts*, 1988, p. 249-254.
52. Charles Galbrun, « Le Louvre intime », *L'Artiste*, mai-juillet 1894, p. 15. Interdite en 1866 (Arch. Louvre, T 18, 26 juillet) parce que jugée nuisible « à la conservation des monuments ; que MM. les photographes apportent la plus grande négligence à leurs opérations, en répandant dans les salles, qu'ils considèrent comme des ateliers, des substances corrosives altérant les parquets et les escaliers » (*La Chronique des arts*, 20 août 1866), la photographie au musée fait l'objet d'une réglementation en 1872 (Arch. Louvre, T 18) et apparaît officiellement dans le Règlement de 1912.
53. « Les Réformes au Louvre, Pauvres copistes », *La Patrie*, 24 janvier 1907 ; il semble, d'après cet article, que la commission d'achat des copies ait, à cette date, disparu ; mais elle est en fait encore mentionnée dans le Règlement de 1920 (Arch. Louvre, Z 18).
54. *Chronique des arts et de la curiosité*, 23 avril 1910, n° 17, p. 131.
55. Respectivement, Règlements de 1903, 1907 et 1912 (Arch. Louvre, Z 18).
56. Règlement du 1er septembre 1926, article 1 et 4 (Arch. Louvre, Z 18).
57. *Ibid.*, article 5 ; Règlement de 1946, article 6 (Arch. Louvre, Z 18).
58. Quatre-vingt-dix inscriptions ont été enregistrées en 1992 ; voir également cat. exp. Paris Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991, *Dessein d'après Poussin*.
59. M.-C. Sahut, cat. exp. *Le Louvre d'Hubert Robert*, Paris, Louvre, 1979, p. 24.
60. Pour la signification de ce type de représentations, voir Pierre Georgel, cat. exp. *Technique de la peinture : L'atelier*, Paris, Louvre, 1976, p. 35-57, et cat. exp. *La Peinture dans la peinture*, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1982-1983, p. 99-101 et 135-149.
61. Pour une étude plus complète sur ce tableau et les œuvres qui y sont représentées, voir Mary Beal et John Cornforth, *L'Ambassade de Grande-Bretagne à Paris, Son histoire et sa collection* (Christie's, 1992, p. 57-59), d'où nous tirons l'essentiel de nos renseignements. Signalons par ailleurs que l'angle de vue retenu ici, à partir du salon Carré et donnant sur la perspective de la Grande Galerie, a été repris par Davis pour une mise en scène des plus célèbres tableaux du Mauritshuis de La Haye (vente Christie's, 18 XI 1966, n° 91 ; voir Yolanda Ezendam et Marjan Reinders, « Zoek goed gezelschap... ga naar de oude meesters ! Kopiëren van schilderijn in de negentiende eeuw », *Antiek*, juin-juillet 1992, p. 5-14, repr. p. 10).
62. Voir cat. exp. *Un nouveau monde : chefs-d'œuvre de la peinture américaine 1760-1910*, Paris, Grand Palais, 1984, n° 22.
63. Pour la manière dont le musée a fait l'objet de nombreuses illustrations dans la presse de l'époque, voir Chantal Georgel, « Le musée en représentation », *Usages de l'image au XIX^{e} siècle*, Paris, 1992, p. 142-151.
64. Jules Fleury (Champfleury), « Une visite au Louvre », *L'Artiste*, 1844, p. 212 ; voir également le récit de Jeanne Baudot (*Renoir, ses amis, ses modèles*, Paris, 1949), qui apporte un témoignage intéressant sur la « vie quotidienne » des artistes dans les galeries du Louvre.
65. La mère d'une élève de Paul Flandrin dut demander l'autorisation de pouvoir tricoter pendant que sa fille copiait au Luxembourg, des névralgies l'empêchant de lire ! (Arch. Louvre, L 18, 8 mai 1861).
66. Voir Annette Bourrut Lacouture et Gabriel P. Weisberg, « Delphine Bernard au Louvre en 1847 ou la rencontre du sacré et du profane dans l'œuvre de Jules Breton (1827-1906) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1986, p. 31-37.
67. Voir Jean Galard et Anne-Laure Charrier, dont le « Florilège » de textes de voyageurs, écrivains, philosophes, artistes... sur le Louvre doit paraître à l'automne 1993.
68. En 1860 il n'existait pas en France d'écoles publiques gratuites de dessin pour les femmes, exceptée celle de la ville de Paris, dirigée par Rosa Bonheur, et l'Ecole des Beaux-Arts leur était interdite. Copier au Louvre fut sans doute pour les moins fortunées la manière la plus simple d'apprendre à peindre ou à dessiner. Voir Léon Lagrange : « Allez au Louvre un jour d'étude ; ce ne sont que jupons perchés sur les échelles, ce ne sont que mains féminines brossant avec ardeur d'immenses toiles... » (« Du rang des femmes dans les Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, p. 30-43).
69. Edmond Texier, *Tableaux de Paris*, 1852 (p. 287), illustré de gravures peu flatteuses.
70. Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, 1867, p. 67.
71. Champfleury, *L'Artiste*, 1844, p. 210, 212.
72. Règlement de 1865, article 9, alinéa 2 (Arch. Louvre, Z 18).
73. Sa demande d'autorisation est conservée (Arch. Louvre, T 24, 27 avril 1867) ; l'artiste a réalisé trois vues à partir du Louvre : l'une regardant vers saint Germain l'Auxerrois (Berlin, Nationalgalerie) et les deux autres vers la Seine (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum et La Haye, Gemeentemuseum) ; voir A. Distel, cat. exp. *Claude Monet*, Paris, Grand Palais, 1980, n° 12.
74. Lettre du 22 juillet 1882 au directeur (Arch. Louvre, Z 18).
75. Lettre du 7 janvier 1893 à son père (éd. 1923, p. 30). L'interdiction de faire des croquis d'après les visiteurs figure encore dans le Règlement de 1920, mais elle n'a pas empêché Vuillard de faire les nombreuses études préparatoires pour son décor de 1920-1922 (cat. 18-23).

Hubert
ROBERT
Paris, 1733 - *Id.*, 1808

1

Projet d'aménagement de la Grande Galerie
1796

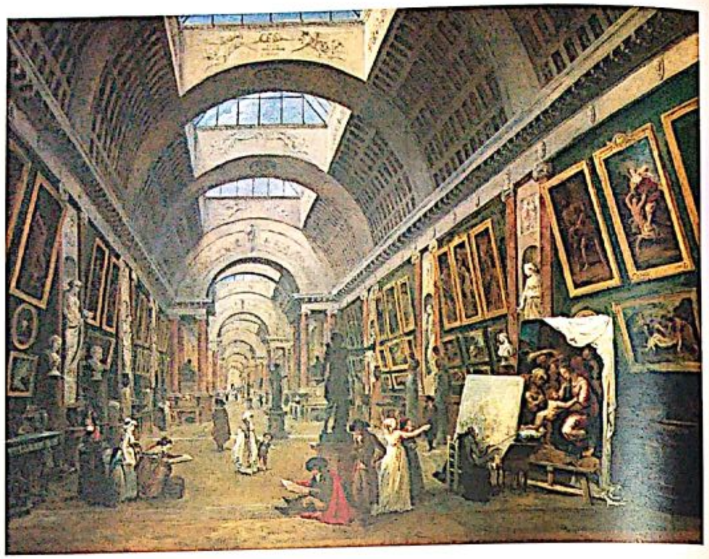
Toile.
H. 1,150 ; L. 1,450.
S.D.b.g sur une base de colonne :
H. Robert / 1796.

Provenance
Salon de 1796, n° 392 ; coll. impériales russes, Tsarkoïé-Selo ; coll. N. Kœnigsberg, Paris ; coll. part., Buenos Aires ; coll. Pearlman, New York ; acquis par le Louvre avec son pendant (n° 2) en 1975. Inv. RF 1975-10.

Bibliographie
Marquet de Vasselot, 1946, n° 81.

Expositions
Paris, 1979, n° 58 ; Paris, 1983-1984, n° 216.

Paris, musée du Louvre.


1

2

Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines
1796

Toile.
H. 1,145 ; L. 1,460.

Provenance
Voir n° 1. Inv. RF 1975-11.

Exposition
Paris, 1979, n° 81.

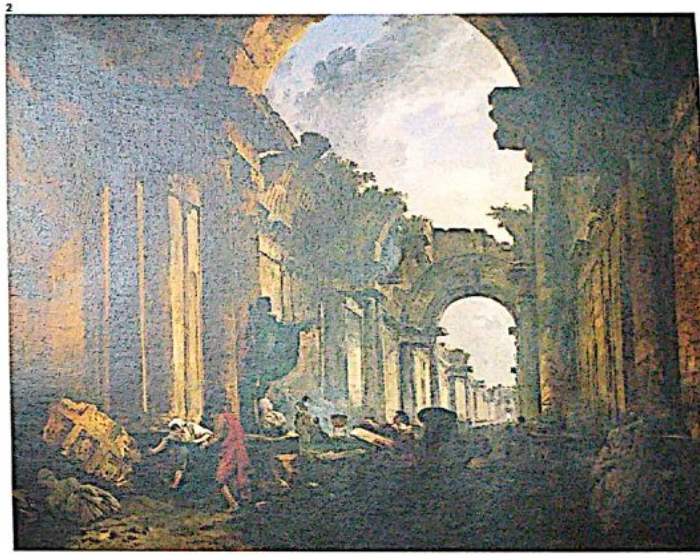
Paris, musée du Louvre.

L'exposition *Le Louvre d'Hubert Robert*, en 1979, dont le catalogue établi par Marie-Catherine Sahut fait référence, a présenté de manière très documentée tous les aspects qui lient Robert au Louvre. C'est en 1778 que d'Angiviller fit appel à lui pour participer aux réflexions qui devaient conduire à l'installation des collections royales dans la Grande Galerie, destinée à être ouverte au public. Il obtint en conséquence un logement et un atelier au Louvre, d'où il fut chassé sous le Consulat. Nommé officiellement « Garde du Museum » en 1784, il peut être considéré comme le premier conservateur du Louvre en raison des charges, toujours actuelles, qui l'occupent : inventaires, acquisitions, surveillance des restaurations, aménagements muséographiques... Après la chute de la monarchie, il ne fit pas partie de la Commission du Muséum, ni du premier Conservatoire, qui poursuivirent l'œuvre entreprise avant la Révolution. Présumé « suspect », il fut même incarcéré d'octobre 1793 à juillet 1794, et n'assista donc point aux premiers mois d'ouverture du musée. Ce n'est qu'en avril 1795 qu'il fut appelé par le Comité d'instruction publique à rejoindre les membres du Second Conservatoire, parmis lesquels se trouvait son ami Fragonard. Il conservera sa charge jusqu'en 1802. S'il est difficile d'évaluer aujourd'hui l'importance du rôle que joua Robert dans la création du musée, les deux tableaux réalisés dans l'année qui suivit sa nomination au Conservatoire peuvent être perçus comme une réponse à ceux qui lui reprochèrent, sous l'Ancien Régime, de s'exprimer « sur des travaux étrangers à son art » (cité *in* cat. exp. 1979, p. 21). Même si les propositions exposées dans la première toile ne furent pas tout de suite adoptées, la justesse de sa vision fut reconnue, puisque c'est ce projet de 1796 (à travers la petite toile du Louvre, RF 2050) qui inspira les remaniements entrepris en 1938 (voir Bazin, 1938). L'aquarelle de Nash (cat. 5) et la gravure de Homer (cat. 10) montrent les solutions qui furent adoptées entre-temps.

En avril 1796 la Grande Galerie ferme et restera fermée jusqu'en avril 1799, pour différents travaux d'aménagement. A cette époque, les deux problèmes majeurs que la Commission nommée par d'Angiviller n'avait pu résoudre se posaient de manière cruciale à la nouvelle équipe. Le premier concernait la longueur de la Galerie, dont on n'osait rompre la monotonie de peur d'en altérer la beauté. Le second était l'éclairage, dispensé par des croisées inégalement réparties de part et d'autre du long vaisseau, et créant un contre-jour peu propice à la lecture des œuvres qui tapissaient désormais la Galerie. Les titres des œuvres de Robert, tels qu'ils figurent dans le livret du Salon, méritent d'être rappelés : « Projet pour éclairer la gallerie [*sic*] du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local » et : « Ruines, d'après le tableau précédent ». Notons au passage, s'il était besoin de rappeler à quel point l'aménagement du musée était d'actualité, qu'à ce même Salon figuraient un dessin de Charles Percier et quatre autres de Charles Dewailly concernant l'aménagement du Muséum (n°s 356 et 715).

Si le « Projet » de Robert n'avait rien de révolutionnaire, tous les éléments qu'il proposait – éclairage zénithal, serliennes, niches encadrées de pilastres ioniques –, empruntés au vocabulaire de l'architecture antique, étant devenus très à la mode à la fin des années 1760, comme l'a bien démontré M.-C. Sahut (*ibid.*, p. 24-25), il se démarquait cependant, par ses qualités proprement picturales, des dessins d'architecture précis mais le plus souvent secs et monochromes. En mettant en scène tableaux, sculptures, artistes et public dans un décor parfaitement éclairé et ordonnancé, Robert donnait à ses contemporains une image à la fois convaincante et rassurante.

La tradition veut que le peintre se soit lui-même représenté au premier plan, copiant (à soixante-trois ans) *La Sainte Famille* de Raphaël (Inv. 604). On reconnaît sur le mur de gauche : *Hercule et l'hydre de Lerne* de Guido Reni (Inv. 535), l'*Autoportrait* du Parmesan (Inv. 613, transformé en ovale), *La Vision de saint Bruno* de Mola (Inv. 397) ; et sur le mur de droite : *Nessus et Déjanire* et *Hercule et Achéloüs* de Guido Reni (Inv. 537 et 536), *La Mise au tombeau* du Titien (Inv. 749), *Alof de Wignacourt* de Caravage (Inv. 57), *David et Goliath* de Guido Reni (Inv. 519), *La Fileuse* de Feti (Inv. 280), *Le Repos de la Sainte Famille* de Cantarini (Inv. 175) et peut-être *La Charité* d'Andrea del Sarto (Inv. 712).


2

Dans la seconde toile, « Robert des ruines » retrouve les deux thèmes récurrents de son œuvre, la galerie et les ruines (voir Corboz, 1978). Comme échoués parmi les antiques – un bronze de *L'Apollon du Belvédère* (le marbre du Vatican n'arrivera qu'en 1798), une *Statue de Zénon*, le *Vase Borghèse* (?) –, figurent *L'Esclave mourant* de Michel-Ange et le *Buste de Raphaël* d'Alexandre Rondoni (MR 2664), déjà représenté dans la toile précédente. Ainsi Robert, en donnant un pendant à son projet d'aménagement de la Grande Galerie, et en mêlant art antique et art « moderne », évoque-t-il la continuité des sources d'inspiration pour l'artiste, qui, placé en évidence comme dans la première toile, étudie les grands « modèles » du passé. La lecture symétrique des deux perspectives est subtilement soulignée par la présence de Diane (le bronze placé au premier plan de la première vue n'a pas été identifié) et de son frère jumeau, Apollon, dieu des Arts, au seuil de chacune des galeries. D'un même geste théâtral et démonstratif, ils semblent nous inviter à y pénétrer.

M.-A. D.

ROBERT

3

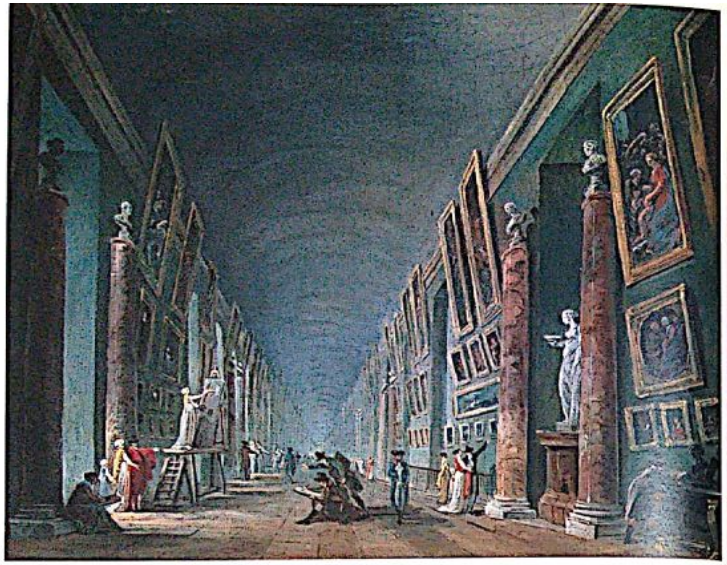
La Grande Galerie
entre 1801 et 1805

Toile.
H. 0,370 ; L. 0,460.

Provenance
Coll. Sigismond Bardac ; coll. Alfred Lindon puis Lucien Lindon ; emporté pendant la Seconde Guerre mondiale en Allemagne par les troupes d'occupation ; acquis dans le commerce d'art en 1964. Inv. RF 1964-34.

Exposition
Paris, 1979, n° 94.

Paris, musée du Louvre.


3

4

La Salle des Saisons
vers 1802-1803

Toile.
H. 0,370 ; L. 0,460.

Provenance
Voir n° 3. Inv. RF 1964-35.

Exposition
Paris, 1979, n° 136.

Paris, musée du Louvre.

Marie-Catherine Sahut a dénombré une trentaine d'œuvres de Robert représentant le Louvre entre 1789 et 1805. Toutes n'ont pas le caractère visionnaire des toiles du Salon de 1796 (cat. 1-2). L'attachement qu'il portait aux lieux, à la fois atelier et demeure pour les artistes, transparaît dans ces vues où la distance qui sépare l'imaginaire du réel est parfois très mince. M.-C. Sahut, (cat. exp. Paris 1979, p. 40, 48) a montré que les deux vues présentées ici sont en fait des pendants, malgré la différence d'échelle des figures. Toutes deux donnent des témoignages aussi précieux que pittoresques sur l'accrochage des peintures dans la Grande Galerie (on distingue à nouveau les tableaux de Reni [Inv. 536], Raphaël [Inv. 604], ainsi que *La Sainte Famille* d'Andrea del Sarto [Inv. 714] et la présentation des antiques dans les anciens appartements d'Anne d'Autriche, avec, fermant la perspective, une niche spécialement aménagée pour le *Laocoon*, arrivé de Rome en 1798. La salle des Saisons, ancienne antichambre de la reine, tire son nom du plafond peint à fresque par Romanelli, et orné aux angles des quatre saisons ; elle était la première des six salles qui constituaient le musée des Antiques inauguré par Bonaparte le 7 novembre 1800 et complété par deux autres salles en août 1803. La date à laquelle Robert a peint cette vue peut être précisée grâce aux catalogues de l'époque, qui mentionnent *La Vénus Génitrix* et la *Diane chasseresse* dans cette même salle en 1802-1803. Robert ne manque pas de faire figurer quelques artistes, un carton sous le bras, perchés sur un escabeau ou simplement assis par terre, et dont les attitudes semblent tirées d'un répertoire élaboré depuis longtemps, lorsqu'en Italie il dessinait ses compagnons copiant dans les ruines antiques.

M.-A.D.

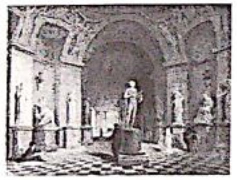


Fig. 4 b
Robert,
La Rotonde d'Anne d'Autriche,
Paris, musée du Louvre.

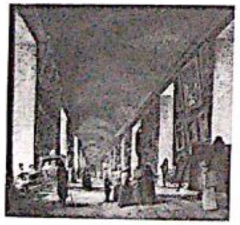
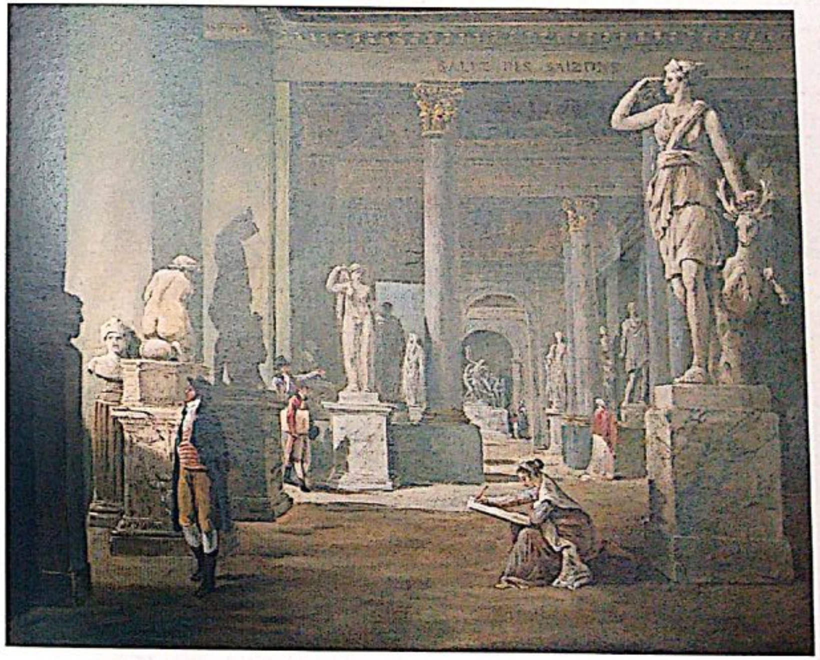
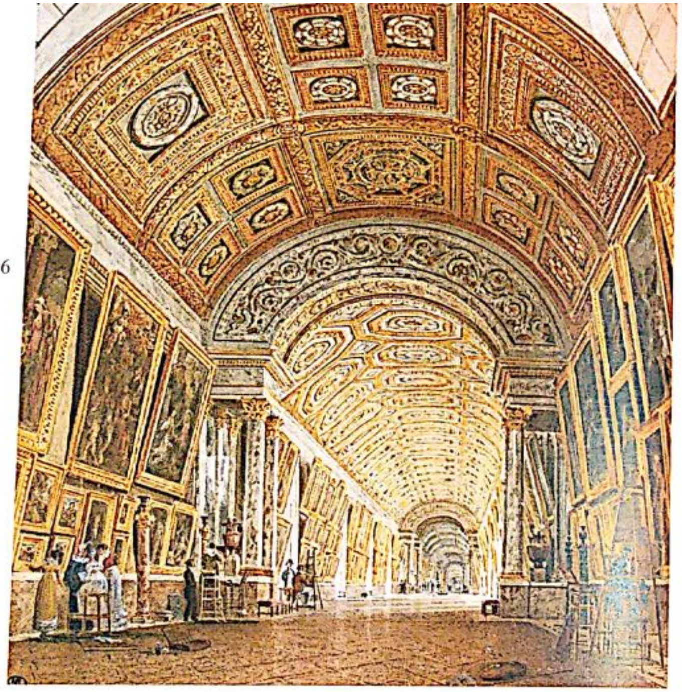


Fig. 4 a
Robert,
La Grande Galerie,
Paris, musée du Louvre.

4


Frederick
NASH
Lambeth, 1782 - Brighton, 1856


5

5

Vue de la Grande Galerie
vers 1819-1820

Aquarelle.
H. 0,218 ; L. 0,199.

Provenance
Coll. David Weill (1946) ; coll. M. Simonet Langlart (1972) ; Galerie J.-F. et P. Heim (1991) ; acquis en 1992. Inv. RF 43.238.

Bibliographie
Marquet de Vasselot, 1946, n° 187 (anonyme) ; Bresc, cat. exp. Paris, 1991-92, repr. p. 186 ; Bresc, « Acquisitions », *Revue du Louvre*, 1992, n° 4, p. 77.

Exposition
Paris, 1972, n° 52 (anonyme).

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

De nombreux témoignages de voyageurs attestent le succès que remporta le musée du Louvre auprès des Anglais, tout au long du XIXᵉ siècle (voir Babeau, 1898). Plus rares en revanche sont les témoignages artistiques. Des œuvres de Bonington, George Jones (fig. a et b), Turner (cat. 6 et 7) ou encore Fraser, qui peignit, vingt ans après, une vue similaire à celle de Nash (fig. c), montrent que la Grande Galerie, son architecture et ses copistes si facilement admis intéressaient les visiteurs presque autant que les tableaux qu'elle abritait. Il faut, pour comprendre la fascination qu'exerçaient sur les artistes anglais le musée et son accumulation de chefs-d'œuvre, même après 1815, se rappeler que la National Gallery de Londres n'ouvrira qu'en 1824.

Une gravure de J. Mitan et E. Goodall d'après cette aquarelle figure dans *Picturesque Views of the City of Paris and its Environs*, ouvrage publié à Londres en 1820, orné d'une soixantaine de gravures d'après les dessins de Nash. Il s'agit d'une des plus anciennes représentations de la Grande Galerie après les aménagements que Percier et Fontaine y apportèrent, entre 1805 et 1810, pour améliorer l'éclairage et l'exposition des œuvres. Le texte (en anglais et en français) de l'ouvrage indique : « La Galerie se divise en neuf parties, par des arcs faisant saillie sur la voûte, et soutenus par des colonnes et des piliers corinthiens, avec des chapiteaux et embases de bronze doré. Dans les entre-pilastres sont des glaces [...] La lumière vient du comble et aussi des côtés, ce qui laisse la faculté de placer les tableaux dans le jour le plus avantageux ; et qui ajoute quelque chose de magique à l'effet que produit la galerie... » C'est cet aspect merveilleux de la galerie, où la profusion des œuvres (environ mille deux cents) répond à la richesse du décor, que l'artiste a voulu traduire. La finesse de l'aquarelle permet de reconnaître à droite *L'Ange gardien* de Domenico Fetti (Inv. 282), à gauche *Le Repentir de saint Joseph* d'Alessandro Tiarini (Inv. 689), *Les Saints protecteurs de la ville de Modène* de Guerchin (Inv. 84) et *L'Annonciation* de Guido Reni (Inv. 521). En dessous, probablement *L'Homme au gant* de Titien (Inv. 757), devant lequel s'entretiennent quatre jeunes femmes.

M.-A. D.

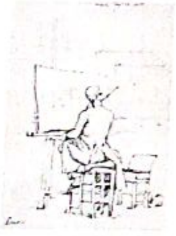


Fig. 5 a
George Jones,
Copiste au Louvre, *1815*,
crayon et aquarelle,
Oxford, Ashmolean Museum.

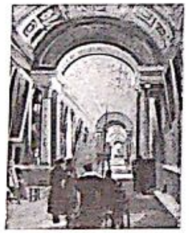


Fig. 5 b
Richard Parkes Bonington
(attribué à),
La Grande Galerie, *vers 1822*,
collection particulière.

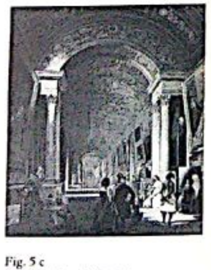


Fig. 5 c
Patrick Allan Fraser,
Vue de la Grande Galerie du Louvre, *1841*,
Paris, musée du Louvre.

Joseph Mallord William
TURNER
Londres, 1775 - *Id.*, 1851

6

Au Louvre : la Grande Galerie
1821

Crayon et gouache.
H. 0,123 ; L. 0,183.

Provenance
Legs Turner 1856, CCLX 88.
Inv. D. 24924.

Bibliographie
Finberg, 1909, n° 88.

Exposition
Londres, 1988, n° 37.

Londres, Tate Gallery.

7

La Grande Galerie
1821

Crayon et rehauts de craie.
H. 0,123 ; L. 0,183.

Provenance
Legs Turner 1856, CCLX 125.
Inv. D. 24961.

Bibliographie
Finberg, 1909, n° 125.

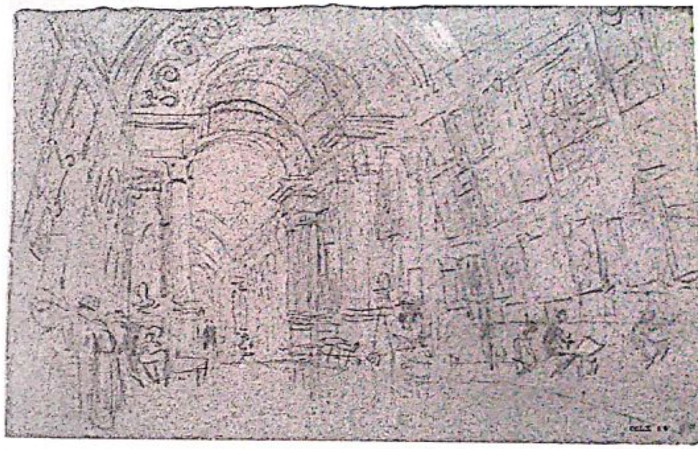
Londres, Tate Gallery.

C'est vraisemblablement en 1821, lors de son deuxième séjour à Paris, que Turner exécuta ces croquis de la Grande Galerie (un troisième, moins précis, est également conservé à la Tate Gallery, CCLX 90), un jour d'étude, envahie par les artistes. Élu professeur de perspective à la Royal Academy en 1807, Turner ne pouvait manquer d'être fasciné par cette enfilade de 432 mètres de long où il copia abondamment les chefs-d'œuvre exposés (voir cat. 27-29). On peut penser que la formule adoptée entre-temps pour en améliorer l'éclairage était propre à retenir son attention. Lui-même avait conçu un éclairage zénithal pour sa galerie, alors en construction.

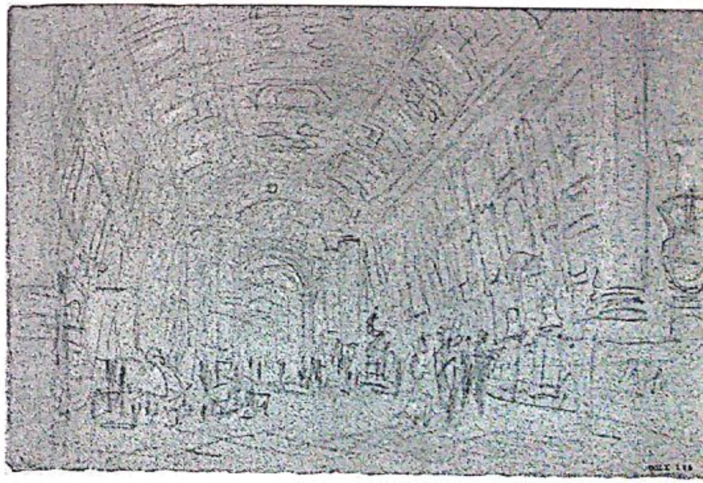
Quelques légers rehauts de blanc évoquent ces jours pratiqués, une travée sur deux, dans la voûte de la galerie.

M.-A. D.

6



7



DROMART
Première moitié du XIXᵉ siècle

8

Vue des salles des Antiques, prise de la salle de Pan
1832

Toile.
H. 0,590 ; L. 0,690.
S.D.b.g. : *Dromart 1832.*

Provenance
Acquis en 1945. Inv. RF 1945-28.

Bibliographie
Marquet de Vasselot, 1946, nº 128 ; Aulanier, 1957, p. 111, fig. 72.

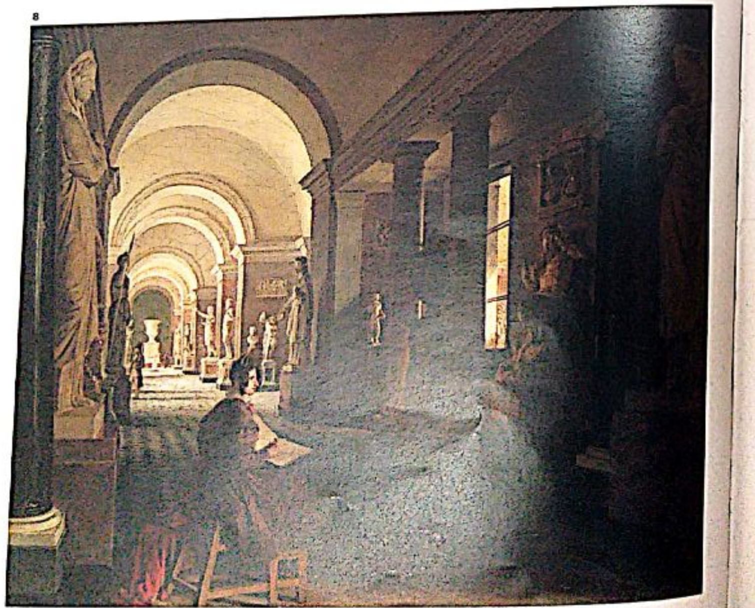
Exposition
Salon de 1833, nº 700.

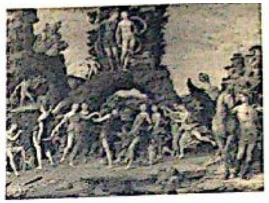
Paris, musée du Louvre.

Les salles du musée des Antiques, inaugurées en 1800 par Napoléon, semblent avoir peu inspiré les artistes. Bien que très modeste comparée à celle de la Grande Galerie, la perspective du corridor de Pan, avec ses jeux de lumière et d'ombre, se prête pourtant bien à une évocation pittoresque, comme celle de ce tableau, seule œuvre connue de Dromart. La solennité des grands marbres qui rythment l'espace ajoute au mystère du lieu presque désert. Au premier plan, un album de dessin ouvert sur les genoux, une jeune femme est assise sur un tabouret, absorbée dans l'étude d'une « Inconnue en pudicité » (MA 1049), identifiée par Marie Montembault avec les autres marbres que l'on distingue dans l'enfilade : le dieu *Pan* (MR 313), la prêtresse *Isis* (LL 36), qui donne son nom à la salle suivante, et, lui faisant face, la *Minerve au collier* (MR 285). Derrière la jeune artiste, la statue de *Faustina Minor en pudicité* (MR 197).

M.-A. D.

8





MANTEGNA
Le Parnasse
INV. 370

Gustave
MOREAU
Paris, 1826 - *Id.*, 1898

9

Une copiste au Louvre
1850

Aquarelle, pierre noire et mine de plomb.
H. 0,110 ; L. 0,127.
S.b.d. : *Gustave Moreau / au Louvre 1850.*

Provenance
Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. D 4714.

Bibliographie
Adelson, cat. exp. Paris, Louvre, 1975, nº 180 ; Lacambre, cat. exp. Fukuoka, 1989, nº 116.

Paris, musée Gustave Moreau.

« Ne vous laissez pas impressionner par les œuvres contemporaines, mais réfugiez-vous dans les musées à l'étude des maîtres, car ceux-là encouragent. » Tel était en substance l'enseignement de Moreau, rapporté par un de ses élèves, le sculpteur Arthur Guéniot (voir Prache, 1966, p. 236). On pourrait citer beaucoup d'autres témoignages, comme ceux de Rouault ou Matisse (voir cat. 229) qui copièrent au Louvre sous la direction du maître. Lui-même s'inscrivit à dix-sept ans pour venir y travailler (registre des cartes d'élèves, LL 7, 1843, puis en 1846 et 1848 ; registre des cartes d'artistes, LL 4 et 5, 1855, 1861, 1862 et 1865). Le musée Gustave Moreau conserve plus d'une centaine de dessins (beaucoup d'autres restent encore à identifier) faits au Louvre. Sur certaines feuilles, Moreau s'est plu à « croquer » des visiteurs (fig. a) ou, comme dans cette aquarelle, une copiste sagement appliquée au travail. Dans chacun de ces deux exemples, le reste de la page est occupé par des études de détails d'après *Le Parnasse* de Mantegna (INV. 370). Moreau vouait un véritable culte à l'artiste padouan et plus particulièrement à cette œuvre. Il chercha même à acquérir la copie qu'en avait faite J. E. Blanche (1880), et reprit, en l'inversant, le motif de Pegase et Mercure dans sa *Licorne* (musée d'Orsay). Son goût pour les coloris rares et éclatants, sa pâte lisse et raffinée le firent même appeler « le moderne Mantegna » (Robert de Montesquiou, 1906).

M.-A. D.

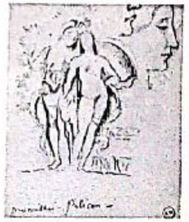
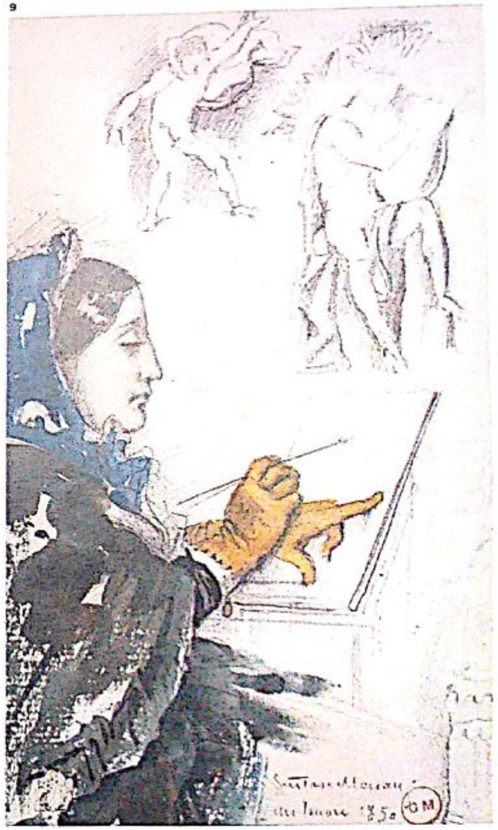


Fig. 9 a
MOREAU,
Etude d'après Mantegna, musée Gustave Moreau.

9



Winslow
HOMER
Boston, 1836 - Prout's Neck (Maine), 1910

10

« Art Students and Copyists in the Louvre Gallery »
1868

Gravure sur bois.
H. 0,229 ; L. 0,349.

Provenance
Don Harris Brisbane, 1936.
Inv. 36 13 13 (1).

New York, Metropolitan Museum of Art.

Les Américains, dont les séjours en France s'intensifièrent à partir des années 1860, ne manquaient pas de visiter le Louvre où le spectacle des copistes au travail, auxquels se mêlait, depuis 1855, le public, n'était pas le moindre des attraits. En 1869, le voyageur Mac Cabe, remarquant la prépondérance des femmes, dit les trouver « ugly and careless » (cité *in* Stern-Shapiro, 1991, p. 108). Les deux copistes qui figurent au premier plan de la gravure de Winslow Homer, et que l'on peut supposer américaines tant elles ressemblent aux jeunes femmes habituellement peintes par l'artiste, semblent échapper à cette règle.

Les dix mois que Homer passa en France, à compter de l'automne 1866, non en tant qu'étudiant mais comme artiste confirmé (deux de ses œuvres, dont *Prisonniers revenant du front* [New York, Metropolitan Museum of Art], figurèrent à l'Exposition universelle de 1867), sont relativement peu documentés, alors que les influences qu'il put y recevoir ont été longuement étudiées (voir Ten Eyck Gardner, 1961, chap. IV et Adams, 1990). C'est dans la revue *Harper's Weekly*, pour laquelle Homer travaillait comme illustrateur depuis la fin des années 1850, que cette gravure fut publiée en janvier 1868. Nombreuses sont les représentations de la Grande Galerie montrant ses nouveaux aménagements, comme la verrière qui la dotait d'un éclairage zénithal continu, et les copistes occupant jusqu'au centre même de la nef (fig. a). Mais le témoignage de l'artiste américain diffère des autres gravures plus strictement documentaires, par la pointe d'humour qu'il y glisse, comme l'assurance avec laquelle la jeune copiste debout, la palette à la main, prend du recul pour juger de l'effet de sa petite copie (un bébé sur le dos, vraisemblablement un détail d'un tableau que nous n'avons pu identifier), ou encore à l'arrière-plan, les deux rapins portant capes et chapeaux (à la manière dont Homer s'est caricaturé dans une gravure publiée en 1861, seul autoportrait connu de l'artiste), observant ironiquement un copiste acharné, le pinceau entre les dents. Enfin, comme souvent chez Homer (voir Cikovsky Jr., 1986, p. 59-60), la place de ses initiales n'est pas anodine, ici dans l'angle supérieur gauche de la grande copie d'après un *Portement de croix* (peut-être celui aujourd'hui donné à Biagio d'Antonio, voir cat. 228).

M.-A. D.

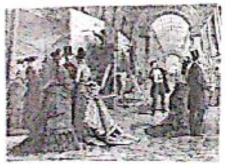
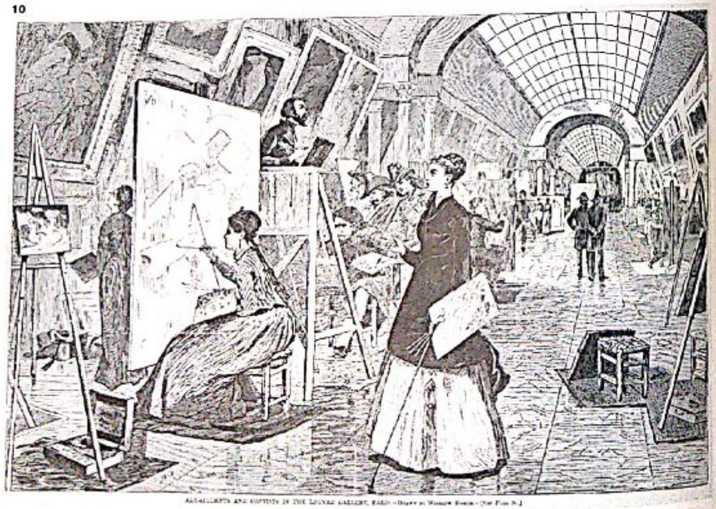


Fig. 10 a
La Grande Galerie du Louvre,
gravure de Trichon et L'Herhault, *1874*,
Paris, Bibliothèque nationale.

10


ART-STUDENTS AND COPYISTS IN THE LOUVRE GALLERY, PARIS.—Drawn by Winslow Homer.—[See Page [illegible].]

Sarcophage des époux
Cerveteri, dernier quart du VIe siècle av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
Cp 5194

Edgar
DEGAS
Paris, 1834 - *Id.*, 1917

11

Au Louvre, musée des Antiques
vers 1879-1880

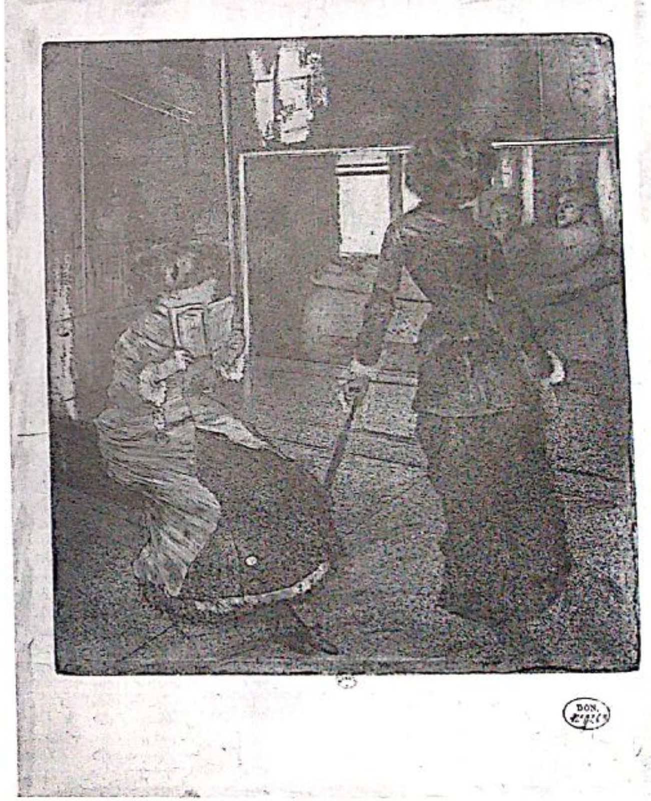
Eau-forte, IXe état.
H. 0,105 ; L. 0,165

Provenance
Don de M. Porcabeuf, 1 XII 1898.

Bibliographie
Adhémar et Cachin, 1973, p. XLVII ; Reff, 1976, p. 132-136 ; Giese, 1978, p. 43-53 ; Welsh Reed et Stern Shapiro, 1984, p. 168-197 ; Pantazzi, cat. exp. Paris-Ottawa-New York, 1988-1989, p. 320-324, 440 ; Loyrette, 1991, p. 372-375.

Paris, Bibliothèque nationale.

11



DEGAS

12

Au Louvre, la peinture

vers 1879-1880

Eau-forte, vernis mou, aquatinte et pointe sèche, entre XV^e et XVI^e état.

H. 0,305 ; L. 0,126.

[illegible]

Provenance

Coll. Alexis Rouart, Paris (son cachet, Lugt suppl. 2187a) ; coll. Henri A. Rouart, son fils, Paris ; Marcel Guiot, Paris ; acquis de lui le 21 VI 1933.

Bibliographie

Voir cat. 227.

Expositions

Paris, 1974, n° 196 ; Paris, 1988-1989, n° 207.

Paris, Bibliothèque nationale.

Pendant quelques mois, à la fin de 1879 et au début de 1880, Degas se remit à la gravure pour une revue mensuelle qui se voulait recueil d'épreuves originales, *Le Jour et la Nuit*. Le projet, auquel collaborèrent Bracquemond, Pissarro, Mary Cassatt, Raffaëlli, Desboutin, ne fut pas mené à bien, en grande partie par la faute de Degas, incapable de respecter les délais.

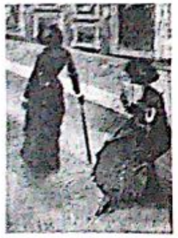
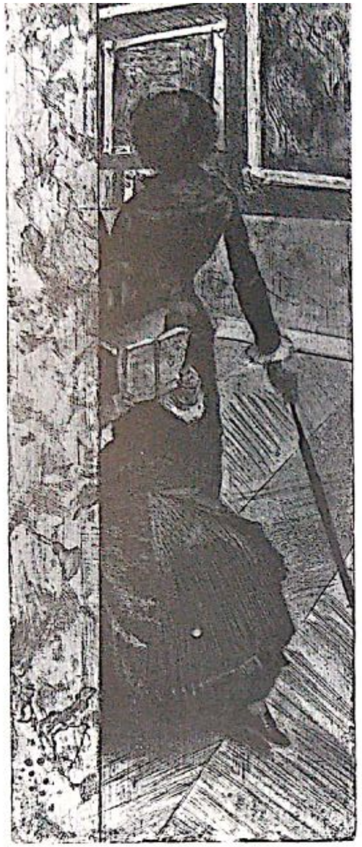


Fig. 12 a
DEGAS,
Au Louvre, la peinture, pastel,
Argentine, collection particulière.

Dans un carnet (carnet 9 [Reff, n° 30], p. 208-202, Paris, Bibliothèque nationale), il dresse une longue liste des sujets possibles – séries sur les instrumentistes, le deuil, le soir, les mitrons –, qu'il ne réalisera pas. De l'activité fébrile de ces quelques mois, pendant lesquels Degas non seulement recrute des bailleurs de fonds mais se lance dans des innovations techniques, subsistent ces deux chefs-d'œuvre que sont *Au Louvre, musée des Antiques* et *Au Louvre, la peinture*. Les modèles de ces eaux-fortes ont très vraisemblablement été identifiés comme Mary Cassatt debout de dos, nonchalamment appuyée sur son parapluie, et sa sœur Lydia assise et tenant un guide ; dans la première, elles contemplent, salle Henri II, le Sarcophage des époux entré au Louvre avec la collection Campana ; dans la seconde, les deux sœurs sont devant quelques tableaux indistincts de la Grande Galerie (au vu d'une petite étude au crayon, Reff [1976, p. 133] a montré que Degas avait un moment envisagé de représenter plus distinctement un fragment de *La Naissance de Louis XIII* de Rubens). On se doit bien sûr de souligner le japonisme d'*Au Louvre, la peinture*, qui emprunte sa forme même aux estampes *hashira-e*, et de répéter les commentaires de Degas, déclarant à son jeune condisciple Walter Sickert à propos d'une toile sur le même sujet qu'il « voulait exprimer l'ennui, l'accablement plein de respect et d'admiration, l'absence totale de sensations que les femmes éprouvent devant des tableaux » (W. Sickert, 1917, p. 186). Connaissant l'inclination de Degas pour Mary Cassatt, on verra une discrète allusion à un mariage possible dans l'élégante jeune femme si attentive à cette image du bonheur conjugal. Mais on soulignera surtout combien ces eaux-fortes se rattachent à un thème essentiel de l'œuvre de Degas : voir et être vu, regarder avec insistance ou négligemment ou en chien de faïence ; voir d'une loge de théâtre, au bord d'un champ de courses et ici au musée où comptent, autant que les œuvres admirées, le chevron des parquets, le faux marbre des lambris, les gros cadres dorés, le reflet du jour cru dans la vitrine.

H.L.

12



Jacques Joseph dit James TISSOT

Nantes, 1836 - Bullion (Doubs), 1902

Cratère bachique
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 434

13

L'Esthétique

vers 1883-1885

Toile.

H. 1,470 ; L. 1,010.

S.b.d. : *James Tissot.*

Provenance

Charles Sedelmeyer, 1907 ; Nowhouan Galleries, 1962. Inv. 62.0318.

Bibliographie

Gourley III, 1964, p. 34 ; Wentworth, 1984, p. 163, pl. 193.

Porto Rico, Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferre Foundation, Inc.

Parallèlement à la série sur le thème de « La femme à Paris » (1883-1885) exécutée alors qu'il venait de se réinstaller à Paris après dix années passées à Londres, James Tissot entreprit une seconde série intitulée « L'Etrangère ». *L'Esthétique* est le deuxième tableau de cette seconde série restée inachevée (le premier était *La Voyageuse*, conservée au musée d'Anvers).

La scène ici représentée, dans le style impeccable et mondain cher à l'artiste, se situe dans la rotonde de Mars avec au premier plan un *Cratère bachique* (MA 434, et non le *Vase Borghèse* comme on l'a toujours dit) posé sur un *Autel* dit « des frères Arvales » (MA 358). Une copiste à besicles et le buste de *Matidie* (MA 1196) encadrent la fenêtre au travers de laquelle on distingue la façade Est du pavillon Sully. Sur une banquette, un couple est assis. Le regard de l'homme, semblant nous prendre à témoin de sa lassitude, confère au titre de l'œuvre, donné par l'artiste et apparemment prétentieux, une tournure légèrement ironique.

Il existe une autre version de *L'Esthétique* (0,630 × 0,450, coll. part., Etats-Unis) ainsi qu'une esquisse, sans les personnages (Rhode Island Scholl of Design). Tissot a par ailleurs souvent représenté les salles du musée, œuvres pour l'exécution desquelles il procédait, comme dans le cas du tableau de Ponce, par étapes successives (Geneviève Bresc a récemment répertorié ces différentes vues, *in* cat. exp. Paris Louvre, 1991-92, p. 199-200). Chaque fois c'est l'attitude des visiteurs, absorbés dans la lecture d'un guide ou dans la contemplation des œuvres, qui retient l'attention du peintre, les copistes n'étant que rarement représentés, ou alors relégués à l'arrière-plan (fig. a).

Pour ses gravures illustrant l'*Ancien Testament*, entreprise restée inachevée à la mort de l'artiste, poursuivie par ses assistants et publiée en 1904, Tissot compléta ses souvenirs de Terre sainte grâce aux œuvres du Louvre. C'est ainsi qu'il écrit le 28 mars 1899 au directeur du Louvre, Albert Kaempfen, pour faire « des photographies des divers objets que j'ai depuis longtemps choisi [*sic*]. Ces objets se trouvent dans le Musée Egyptien, de Chypre, Assyrien, Chaldeen, Hebraïque, Dieu la foi [*sic* pour Dieulafoy] » (publié *in* Misfeldt, 1988, p. 168).

M.-A. D.

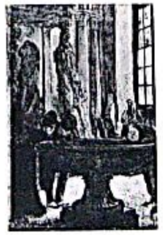
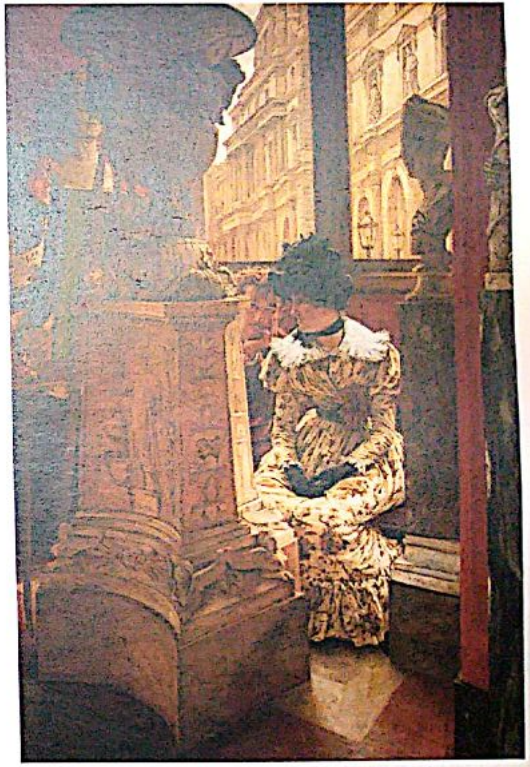


Fig. 13 a
TISSOT,
Au Louvre (*la salle des Cariatides*),
localisation inconnue.

13



Aphrodite accroupie de Tyr
Réplique romaine d'après un bronze du III^e^ siècle av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 2241

William John
WHITTEMORE
New York, 1860 - East Hampton, 1955

14

Portrait de Charles Courtney Curran
1889

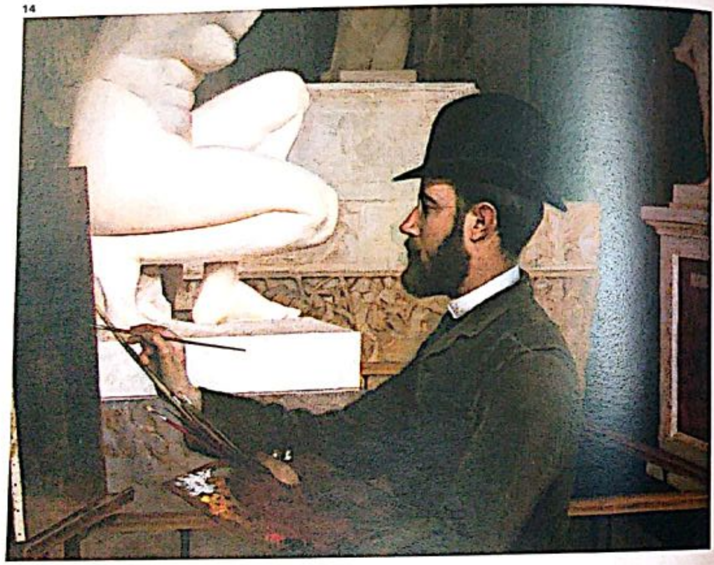
Toile.
H. 0,435 ; L. 0,546.
S.D.b.d. : *Wm. J. Whittemore 1889 / Paris.*

Provenance
Offert par le modèle en 1934. Inv. 1413

Exposition
Milan-Florence, 1987-1988, p. 86-87.

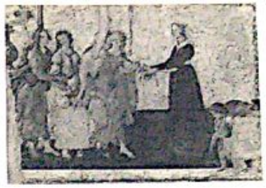
New York, National Academy of Design.

14



Le portraitiste Whittemore et son compatriote Curran (1861-1942) arrivèrent à Paris en 1888, où ils suivirent l'enseignement de Benjamin-Constant et de Jules Lefebvre à l'Académie Julian. Ce portrait insolite, de profil, dont la blancheur des marbres environnants souligne l'austérité, a été réalisé dans la salle de Psyché, comme Marianne Hamiaux nous a aidé à le préciser. On distingue à l'arrière-plan le *Sarcophage de Séléné et Endymion* (MA 1335), à gauche la tête d'*Omphale* avec la peau de lion (MA 378). Au centre de la pièce, entourée par une barrière de protection, *La Vénus accroupie de Tyr* (MA 2241) ; Whittemore a bien rendu la différence d'aspect entre le marbre du buste et le plâtre qui, à l'époque, complétait, sur le modèle de *La Vénus de Vienne*, la statue fragmentaire. Si l'on suit la description des salles faite par Héron de Villefosse dans son *Catalogue sommaire...* (1890), Curran devait être en train de peindre la salle adjacente où se trouvait *La Vénus de Milo*.

M.-A. D.



BOTTICELLI
Vénus et les Grâces
INV. RF 321

Norbert
GOENEUTTE
Paris, 1854 - Auvers-sur-Oise, 1894

15

Au Louvre devant une fresque de Botticelli
1892

Toile.
H. 0,693 ; L. 0,890.
S.D.b.g. : *Norbert Goeneutte / Paris 1892.*

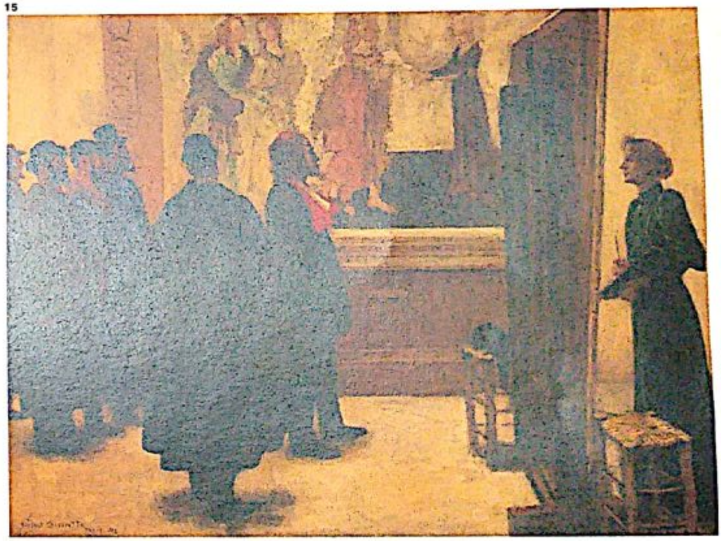
Provenance
Coll. Arsène Alexandre, vente Galerie Georges Petit, 18-19 V 1903, n° 32 ; vente Paris, 11 III 1909, n° 36 ; vente Londres, Sotheby's, 26 II 1975, n° III, acquis par le musée de Moulins. Inv. 75.1.1.

Bibliographie
Revue encyclopédique, n° 42, 1892, col. 1256, repr. ; Marquet de Vasselot, 1946, n° 545 ; Knyff, 1978, p. 113, 150, 172.

Expositions
Paris, Société nationale des Beaux-Arts, 1892, n° 484 ; Paris, Ecole nationale des Beaux-Arts, 1895, n° 6.

Moulins, musée d'Art et d'Archéologie.

15



Les fresques de Botticelli (RF 321 et 322), découvertes près de Florence en 1873 et acquises par le Louvre en 1882, suscitèrent rapidement un grand intérêt chez les artistes, parmi lesquels figurent de nombreux étrangers : les Américains Gari Melchers (1882, copie conservée à Belmont, The Gari Melchers Memorial Gallery) et Mary Fairchild Mac Monnies (vers 1890, voir cat. exp. Vernon, 1988), la Finlandaise Hélène Schjerfbeck (1888, voir cat. exp. Helsinki, 1992), ou encore le Belge Evenepoel en 1893, qui en fit une copie sous la direction de Gustave Moreau (voir Evenepoel, 1923, p. 10-11 ; et aussi deux tableaux passés en vente, Paris, 4 XI 1992, fig. a et b).

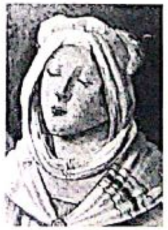


Fig. 15 a
Henri EVENEPOEL,
Détail d'après **L'Assemblée des Arts libéraux** *de Botticelli*,
collection particulière.

Les quelques vers qui accompagnent la gravure par Genty du tableau de Goeneutte (Service d'étude et de documentation du département des Peintures du Louvre), identifient la copiste à droite de la composition de Goeneutte comme "une blonde Anglaise / Mabel ou Nelly" », identification reprise par Arsène Alexandre, à qui a appartenu le tableau (préface cat. exp. Salon d'automne 1926). Mais cette scène anecdotique, comme Goeneutte les affectionne, est aussi prétexte à représenter un groupe d'amis, identifiés par le compte rendu du Salon de 1892 : les graveurs Marcellin Desboutin (de profil au centre, avec l'écharpe rouge) et Henri Guérard, le peintre Vignon, les critiques Roger Marx et Arsène Alexandre, enfin Goeneutte lui-même. Cette galerie de portraits raides, sombres et pensifs contraste ironiquement avec les grâces légères et colorées des modèles de Botticelli.

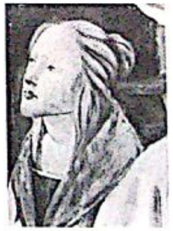
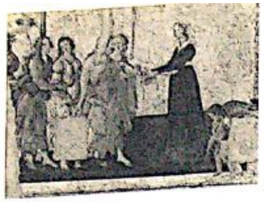


Fig. 15 b
Henri EVENEPOEL,
Détail d'après **L'Assemblée des Arts libéraux** *de Botticelli*,
collection particulière.

M.-A. D.



Botticelli
Vénus et les Grâces
Inv. RF 321

Etienne
AZAMBRE
Paris, 1859 - *Id.*, 1933

16

Au Louvre
1894

Toile.
H. 0,615 ; L. 0,415.
S.D.b.d. : *Etienne Azambre 1894.*

Provenance
Don de la Société des amis du Louvre, 1978. Inv. RF 1978-30.

Bibliographie
Javel, 1899, p. 51 ; Bresc, 1989, p. 121, repr.

Exposition
Paris, Salon de 1894, n° 61.

Paris, musée du Louvre.

Un certain « Azambre », sans doute le même que l'auteur de ce tableau, plus connu pour ses compositions religieuses, figure sur les registres du Louvre pour une copie du *Portrait d'Anne de Clèves* d'Holbein (23 janvier 1888, LL 23). Son intérêt pour le dessin et les contours affirmés n'est pas démenti par le choix d'une fresque de Botticelli, *Vénus et les Grâces* (RF 321), pour évoquer la présence des artistes au Louvre à la fin du XIXᵉ siècle (on remarque, glissé sous l'escabeau à roulettes, le tapis réglementaire encore obligatoire au musée du Prado, à la National Gallery de Washington et au Metropolitan Museum de New York). Cette toile, comme celle de Goeneutte (cat. 15), fournit également un témoignage intéressant sur la présentation des fresques, dans un encadrement pseudo-Renaissance, placées, jusqu'en 1934, dans l'escalier Daru. Comme souvent dans ce type de représentation, l'artiste se plaît à souligner les affinités entre la copiste et son modèle. Ici les deux jeunes femmes environnées d'une lumière rosée semblent plongées dans un pieux recueillement, en harmonie avec ce que le XIXᵉ siècle percevait de la Renaissance florentine. Vers 1880, Dagnan-Bouveret avait représenté une jeune femme en robe volantée, très XVIIIᵉ siècle, appliquée à copier sur un éventail *L'Embarquement pour Cythère* (Inv. 8525) de Watteau (fig. a).

Les vers de mirliton composés à l'occasion de l'inauguration de la collection Chauchard par un certain Mevisto Aîné (1913) illustrent un autre aspect du succès des fresques de Botticelli :

« J'dormais d'vant les Botticelli,
Mais des tas d'rapins et
[d'rapines
I's sont v'nus en fair' des
[copi,
Et ça schlingu' la térébenthine ! »

M.-A. D.

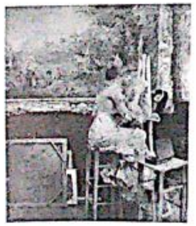
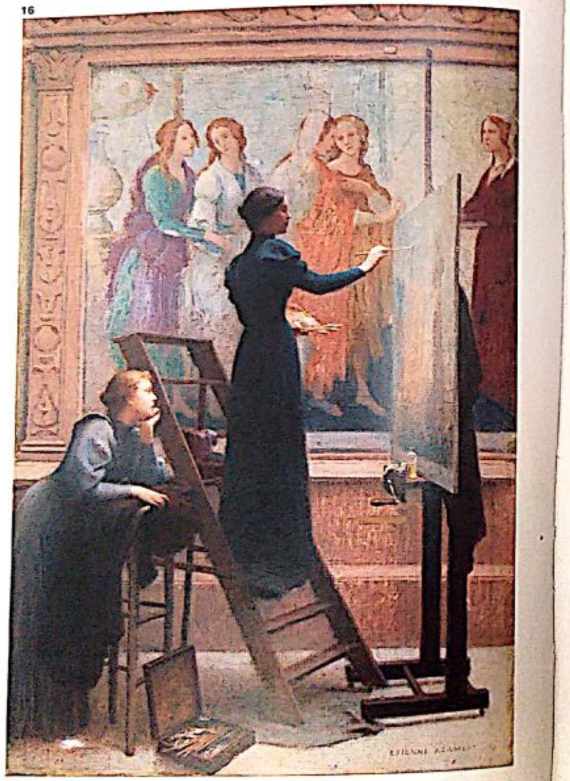
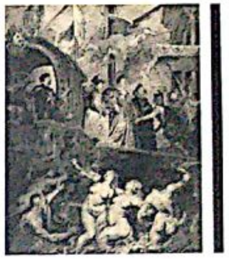


Fig. 16 a
Pascal Dagnan-Bouveret,
Aquarelliste au Louvre,
Saint-Pétersbourg, musée de L'Ermitage.

16





Rubens
Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille
Inv. 1774

Louis
BÉROUD
Lyon, 1852 - Paris, 1930

17

Dans la galerie Médicis
1910

Toile.
H. 2,540 ; L. 1,990.
S.D.b.g. : *Louis Béroud / 1910.*

Provenance
Coll. R. J. Hénault ; Galerie D. Aaron et Cᵉ ; acquis en 1992 par les propriétaires actuels.

Bibliographie
Almanach surréaliste du demi-siècle, numéro spécial de *La Nef*, 1950, repr. ; Ritzenthaler, 1987, p. 32 ; cat. Galerie Didier Aaron, 1992, n° 24.

Collection Iris & B. Gerald Cantor.

Curieusement, alors que Béroud semble s'être fait une spécialité des représentations, en général de très grand format, des salles du Louvre (les catalogues du Salon en mentionnent vingt-six, entre 1873 et 1923), son nom n'apparaît que deux fois dans les registres de copistes, pour des œuvres de Murillo : *La Sainte Famille* (Inv. 930), en 1906, et *L'Immaculée Conception* (aujourd'hui au Prado) en 1909, en prévision peut-être du tableau exposé au Salon de 1912, *L'École espagnole au musée du Louvre : les Murillo*. Aucune de ces œuvres ne nous est parvenue. Par ailleurs la signature de Béroud apparaît au bas d'une pétition de copistes, en 1906, pour protester contre l'obligation de faire ignifuger les chevalets (Archives nationales, F 21, 4430).

Béroud ne s'est pas toujours contenté de représenter une salle du Louvre animée par quelques visiteurs (1883, musée Fabre de Montpellier) ou par des copistes (1882, fig. a). Il met également en scène les personnages des tableaux, comme ceux du salon Carré, qu'il sort de leur cadre pour les faire participer aux *Noces de Cana* (1906, voir cat. exp. Paris Louvre, 1992-93, n° B 56), ou ceux de la galerie Médicis, venant rendre hommage à Rubens (1905, esquisse passée en vente le 14 X 1992, n° 31). Le vol de *La Joconde* aiguisera aussi son imagination (voir Salon de 1912, n° 146 et aussi Salon de 1913, n° 146, œuvre dans laquelle figure un chien montant la garde devant la cimaise où était accrochée l'illustre disparue).

C'est à nouveau la galerie Médicis, dont le décor somptueux de stuc doré réalisé par l'architecte Georges Redon, frère du peintre (voir cat. 171-172, 196-197), avait été inauguré en 1900, et *Le Débarquement de Marie de Médicis*, un des tableaux de la série le plus admirés (voir cat. 51-53, 160), qui constituent le sujet de la toile exposée. Certains ont vu dans cette œuvre une évocation des inondations de la Seine en 1910. Peut-être faut-il y voir plus justement une allusion aux artistes qui, tels Camoin, Matisse, Linaret, Rouault, Friesz ou Derain (voir cat. 228-232), fréquentaient alors le Louvre, comme la petite copie dans le goût « fauve », posée sur le chevalet, semble le suggérer. Le copiste si peu respectueux de son modèle est surpris par l'irruption brutale des naïades hors de leur cadre.

M.-A. D.

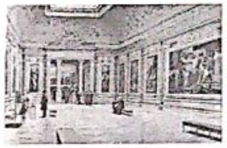


Fig. 17 b
Béroud,
La Salle Rubens, *1904*,
musées de San Francisco,
en prêt au Louvre.

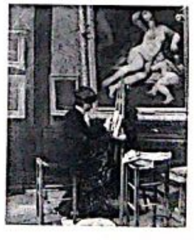
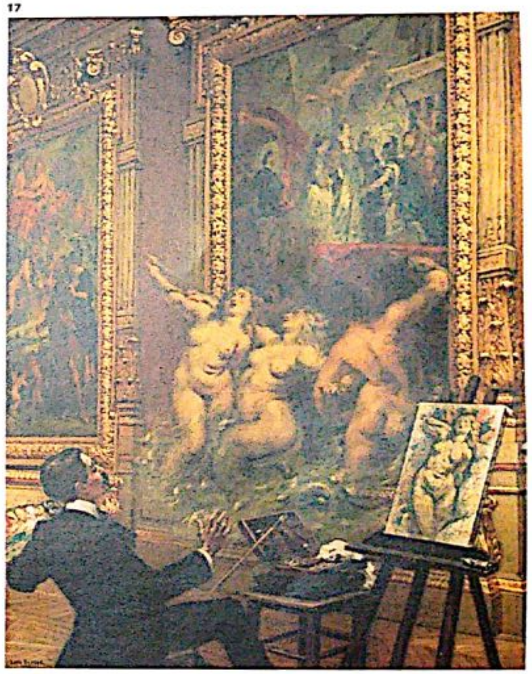


Fig. 17 a
Béroud,
Une copie au Louvre, *1882*,
Boulogne-sur-Mer, musée.

17



Edouard
VUILLARD
Cuiseaux (Saône-et-Loire), 1868 - La Baule, 1940

18

La Salle des Cariatides
1920

Peinture à la colle sur toile.
H. 1,500 ; L. 1,650.
S.D.b.d. : *E. Vuillard.*

Provenance
Coll. Kapferer.

Bibliographie
Marquet de Vasselot, 1946, n° 812 ; Aulanier, VI, p. 72, fig. 38.

Exposition
Lyon-Barcelone-Nantes, 1990-1991, p. 90-94 et n° 137.

New York, collection Dian et Andrea Woodner.

C'est par l'intermédiaire d'un ami qui servait avec lui en 1914 à Conflans-Sainte-Honorine que Vuillard fit la connaissance de Camille Bauer, originaire de Bâle, et commanditaire du décor intitulé « Au Louvre », comme son petit-fils M. Hans Peter Bauer l'a raconté à Charlotte Mae Thornton (*Vuillard at the Louvre : A Study of Edouard Vuillard's Creative Process*, thèse inédite, University of Texas, Austin, 1986, p. 60). Cité dans le journal de Vuillard (voir cat. 80-81) comme un ami de Viau, il rendit plusieurs fois visite à l'atelier de l'artiste, entre août 1916 et février 1918. Le décor, constitué de deux paires de panneaux se faisant face, et encadrant chacune une porte surmontée d'un dessus-de-porte également de la main de Vuillard, ornait une pièce qui rappelait selon C. Thornton la salle des Cariatides, par son pavement en damier et les arches qui la rythmaient. L'ensemble resta en place à Bâle une quarantaine d'années pour être révélé seulement en partie en 1961 par Jacques Salomon, et de manière complète à l'exposition *Vuillard-Roussel* de 1968. Cela explique peut-être la confusion longtemps entretenue entre ce décor et le panneau de la collection Woodner, qui apparaît comme une première étape de sa conception et que Roger Marx (1945, note 17) dit peint à la demande du musée de Bâle.

Les carnets de Vuillard nous permettent de suivre l'élaboration des panneaux, dont vraisemblablement il choisit librement les sujets. C'est entre janvier 1920, très précisément le 23 décembre de la même année, qu'il travaille sur la première version de la salle des Cariatides. A partir du 27 novembre les visites au musée s'intensifient : « bonne visite au Louvre idée pour mon décor bâlois [...] après déjeuner esquisse au pastel gros entrain ». En décembre il note : « temps sombre londonien vais tout de même au Louvre ; le dallage ; peine à me rendre compte, imitent des losanges ; visiteurs dans l'obscurité [...] ». Comme pour les quatre autres panneaux, on connaît une série de croquis (plus d'une trentaine pour le seul tableau Woodner, reproduits *in* Thorton, n° 2A-28 et 33 AA, 40-44) où l'architecture de la salle, les antiques, leurs socles, mais aussi les copistes et les visiteurs sont étudiés sous divers angles. Un dessin récemment passé en vente (Christie's, Londres, 3 IV 90, n° 117 verso, fig. a) fait sans doute partie de ces études préparatoires. Un grand pastel (1,120 × 1,460 ; vente Sotheby's, Londres, 26 VI 1984, n° 27) fixe le cadrage et les différents éléments retenus pour la composition finale : le chevalet d'une des deux copistes au premier plan à gauche, la perspective majestueuse des antiques : le *Bacchus Richelieu*, le *Vase Borghèse*, le *Bacchus du Belvédère* et le *Mercure rattachant sa sandale*. La visiteuse vêtue de noir et nous tournant le dos apparaît enfin sur la toile. Le rapprochement avec les gravures de Degas (cat. 11-12) que certains auteurs (Thomson 1988, p. 138 ; Dumas, cat. exp. 1990-1991, p. 94) avaient pressenti est confirmé par une note du journal : « Louvre avec Annette, croquis, sujet singulier, pense tout à coup analogies Degas » (3 mai 1920). Vuillard représentera à nouveau cette pièce, une des plus belles du Louvre, et dont l'éclat est rehaussé par l'or d'une lumière matinale, deux ans plus tard à l'occasion de la célébration du tricentenaire de la naissance de Molière. Un pastel exécuté selon son journal le lundi 23 février après-midi en garde le souvenir (0,640 × 1,020 ; passé en vente à Paris, Drouot, le 17 III 1981, n° 55).

M.-A.D.

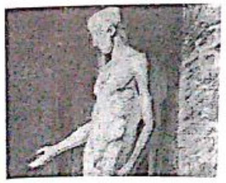
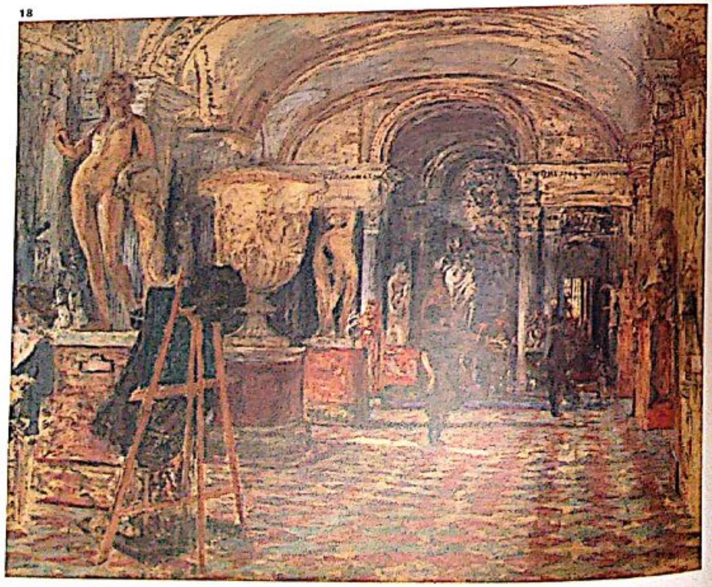
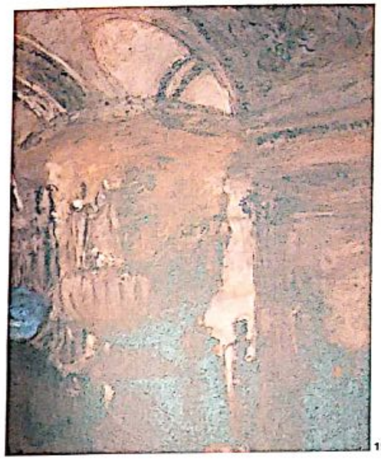


Fig. 18 a
VUILLARD,
Etude ***d'après un antique du Louvre ?***
collection particulière.

18

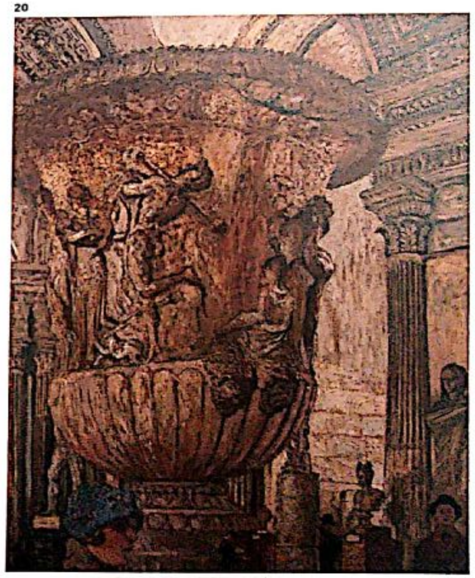


Caractère bachique ***dit***
Vase Borghèse
art néo-attique,
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 86



19

20



19

La Salle des Cariatides
1921

Pastel.
H. 0,610 ; L. 0,480.

Provenance
Acquis de l'artiste par Camille Bauer.

Collection Bauer.

20

La Salle des Cariatides
1921

Peinture à la colle sur toile.
H. 1,670 ; L. 1,380.
S.D.b.d. : *E. Vuillard 21.*

Provenance
Acquis de l'artiste par Camille Bauer.

Bibliographie
Salomon, 1961, p. 138 ; Salomon, 1968, p. 143.

Exposition
Paris, 1968, n° 154.

Collection Bauer.

C'est à partir du 1er février 1921 que Vuillard semble se remettre au « décor bâlois », c'est-à-dire aux deux premiers panneaux de la série, ici présentés, achevés le 8 mai suivant : « pars au Louvre croquis pour Bâle, gros interet... grand interet de travail sur dessin du panneau de Bâle la peinture reste jusqu'à 6 h » (3 février) ; « passe au Louvre vase B[orghèse] croquis ; le haut, les figures, impossible imaginer ensemble ; salle Lacaze ; [...] séance sur les peintures, figures nouvelles dans le bas ; gamme rouge ; redessine effet coloration [...] » (16 février). A l'opposé de la perspective large et profonde de sa première salle des Cariatides, Vuillard, comme par un effet de zoom, fait ici du seul *Vase Borghèse* le sujet de la toile. On distingue seulement à droite une statue de femme voilée (MA 2203, aujourd'hui acéphale) et, uniques touches colorées dans cette harmonie de tons de pierre et de marbre, les têtes de ses neveux, Annette (fille de sa sœur et de Ker Xavier Roussel) et Jacques Salomon.

M.-A.D.

VUILLARD

21

Copiste dans la salle La Caze
1921

Mine de plomb.
H. 0,155 ; L ; 0,100.
Plusieurs annotations au bas de la feuille parmi lesquelles on distingue : ... *Watteau.*
En b.d. : cachet de l'atelier (Lugt 909 c).

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Salomon, 1968, p. 141.

Collection particulière.

22

La Salle La Caze
1921

Pastel.
H. 0,610 ; L. 0,480.

Provenance
Acquis de l'artiste par Camille Bauer.

Collection Bauer.

23

La Salle La Caze
1921

Peinture à la colle sur toile.
H. 1,570 ; L. 1,370.
S.D.b.d. : *E. Vuillard 21.*

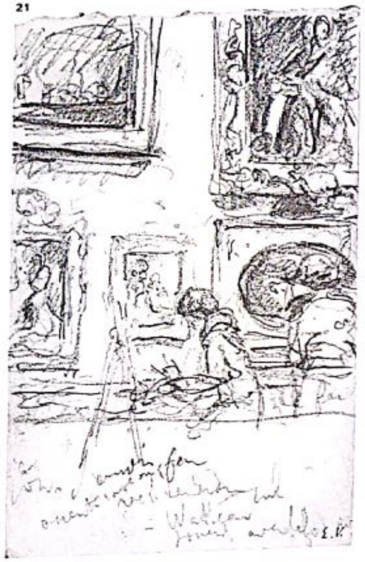
Provenance
Acquis de l'artiste par Camille Bauer.

Bibliographie
Salomon, 1961, p. 141 ; Salomon, 1968, p. 144 ; Thomson, 1988, p. 137-138, fig. 127.

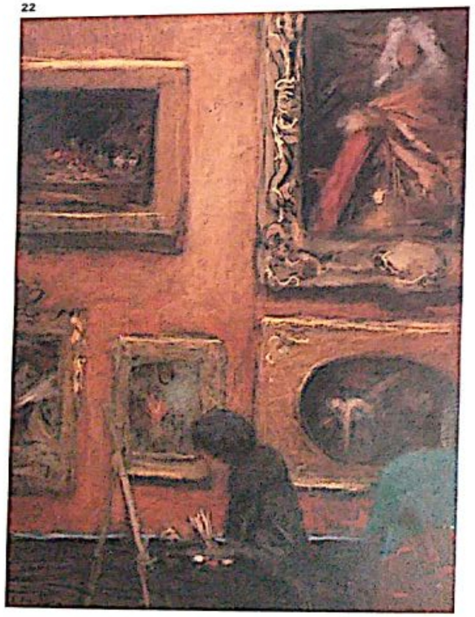
Exposition
Paris, 1968, n° 156.

Collection Bauer.

21



22



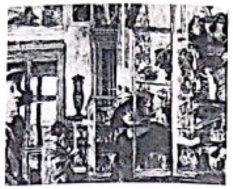


Fig. 23 a
VUILLARD,
La Salle Clarac, *1922,*
collection particulière.

C'est encore un effet de gros plan, moins anecdotique qu'une vue d'ensemble, que Vuillard utilise pour cet « extrait » de la célèbre donation de 1869 exposée jusqu'en 1936 dans l'actuelle salle des Bronzes grecs. On y reconnaît *L'Étude* de Fragonard (MI 1059), une *Pastorale* attribuée aujourd'hui à Norblin de la Gourdaine (MI 1131, déposé), *Nymphe et Satyre* de Watteau (MI 1129) et, au second rang, *Le Bocal d'olives* de Chardin (MI 1036) et un *Portrait d'homme* de Largillierre (MI 1082). Chacun des tableaux représentés a fait l'objet d'un croquis où l'œuvre et son cadre sont étudiés (Thornton, 1986, nos 46 BB-50 BB).

Le croquis et le pastel qui ont précédé la composition montrent le même cadrage, le même choix de tableaux et la même copiste au centre. En revanche, comme pour le pastel montrant le *Vase Borghèse*, les personnages qui vont « caler » la partie inférieure de la composition ne sont pas encore trouvés : un autre copiste et la mère de Vuillard à gauche, Annette à droite, qui prendra la place d'un visiteur nous tournant le dos. Précisons que la technique « à la colle » spécifique à Vuillard et employée dans tous les panneaux de la série, par son séchage très rapide interdisant les repentirs, obligeait à de si nombreuses et si précises études préparatoires.

C. Thornton mentionne une autre toile de la salle La Caze, montrant un pan de mur différent avec deux copistes au travail représentées cette fois entièrement (1920, sans localisation, n° B).

Vuillard ne poursuivra ce décor qu'après une longue interruption au cours de laquelle il se rend en Suisse, vraisemblablement pour voir en place ses deux premiers panneaux : « arrivée Bâle le matin, le musée ; les Bauer ; Judlin, déjeuner copieux ; après midi remusée » (29 décembre 1921). Puis, de janvier à juillet 1922, il réalise les deux panneaux suivants, en largeur (0,970 × 1,500 chacun), l'un intitulé *La Salle Clarac* (fig. a) et l'autre dénommé à tort *Le Département des sculptures* et qui est en fait, comme nous a aidé à l'identifier Monique Blanc, la salle 21, consacrée à l'Art français et flamand, XIIe-XVe siècles du musée des Arts décoratifs (voir *Guide* de 1926, accrochage qui a subsisté jusqu'en 1964 ; fig. b). Le journal de Vuillard, où sont transcrites les difficultés qu'il rencontra dans le choix comme dans la réalisation de ce sujet, confirme cette localisation. Ce dernier tableau ainsi que les deux dessus-de-porte réalisés de mai à juillet 1922, et représentant la cheminée de Vuillard (0,450 × 1,150 chacun), sont passés en vente le 5 XII 1990 (Sotheby's, Londres, nos 126-128, fig. c et d).

Malgré le caractère symbolique que prend la réalisation d'une telle série après la Première Guerre mondiale et qui la fait percevoir comme « une méditation sur l'héritage classique, historique et spirituel de la France » (cat. exp. Lyon-Barcelone-Nantes, 1990-1991, p. 225), les qualités d'intimisme qui définissent habituellement l'œuvre de Vuillard n'en sont pas pour autant absentes. La légère imprécision des motifs, entretenue par l'aspect rugueux de la matière picturale, donne un caractère intemporel à cette promenade de salle en salle à laquelle nous convie Vuillard et où, au milieu des œuvres admirées, glissent les visages de ses proches, comme si le musée était le prolongement de son atelier.

M.-A. D.

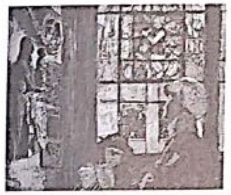


Fig. 23 b
VUILLARD,
La Sculpture *(musée des Arts décoratifs),*
1922,
collection particulière.

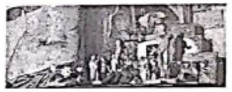


Fig. 23 c
VUILLARD,
La Cheminée de Vuillard
(avec torse de **La Vénus de Milo**), *1922,*
collection particulière.

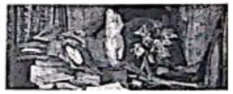
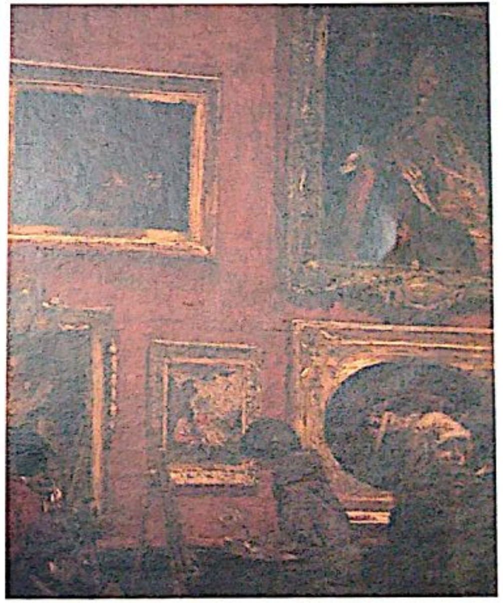
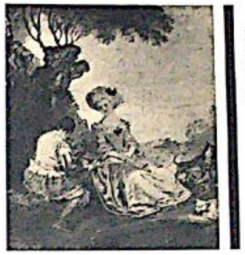


Fig. 23 d
VUILLARD,
Statuette sur la cheminée de Vuillard, *1922,*
collection particulière.

23





NORBLIN
DE LA GOURDAINE
(attribué à)
Pastorale
MI 1131

Photographies montrant
Henri Matisse au Louvre

24

Matisse dessinant un kouros
vers 1946

Photographie
H. 0,240 ; L. 0,180.

Nice, musée Matisse.

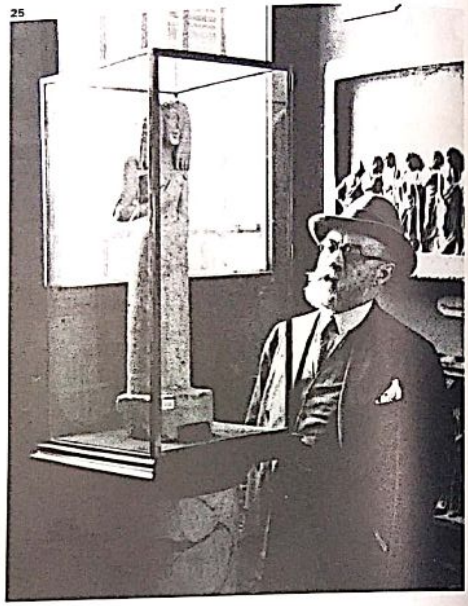
25

Matisse devant la dame d'Auxerre

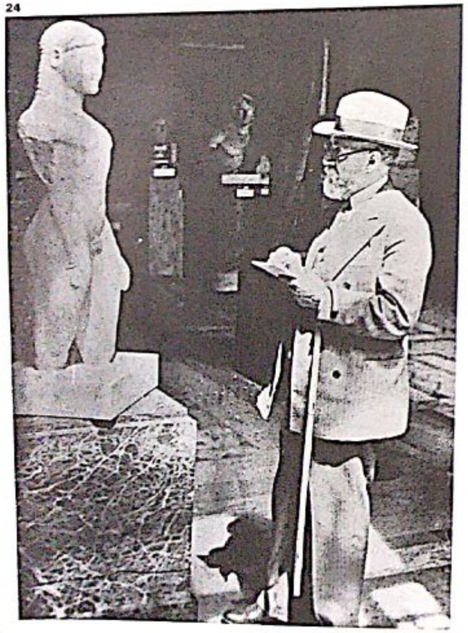
Photographie
H. 0,300 ; L. 0,240

Paris, documentation du musée national d'Art moderne.

25



24



Ces deux photographies montrent, l'une Matisse dessinant d'après un *Kouros* grec du VIe siècle (photographie de Marc Vaux, vers 1946 ; Elsen, 1972, p. 15, fig. 9 ; cat. exp. Dijon, 1991, fig. p. 67), l'autre le peintre examinant *La Dame d'Auxerre*, autre chef-d'œuvre grec « archaïque » (Schneider, 1984, fig. p. 566). L'une et l'autre photographies attestent l'intérêt de l'artiste pour la sculpture grecque des VIe et VIIe siècles.

Matisse avait du reste dans son atelier le grand moulage d'un des deux jumeaux d'Argos, *Cléobis et Biton*, du musée de Delphes, moulage aujourd'hui transféré au musée Matisse de Nice (*ibid.*, p. 15, fig. 10).

Un autre document montre Matisse au Louvre : sur une photographie prise par son fils Pierre en 1932 on le voit dans la tribune (?) de la Grande Galerie devant la petite *Annonciation* de Léonard ou Lorenzo di Credi (M.I. 598 ; Tériade, 1952, fig. p. 47).

Georges Salles évoque la dernière visite de Matisse au Louvre, en 1951, « dans un fauteuil roulant, à travers la Grande Galerie et les salles contenant les tableaux de Raphaël, des Carrache, de Poussin, Chardin, Philippe de Champaigne, Ruysdaël… ses anciens modèles. Et ce jour il me sembla qu'ils lui renvoyaient leur propre hommage, et que chacun le saluait » (Salles, 1952, p. 79).

J.-P. C.-M.-A. D.

■ Miquel
BARCELO
Félanitx (Majorque), 1957

26

Le Louvre avec statues
1985

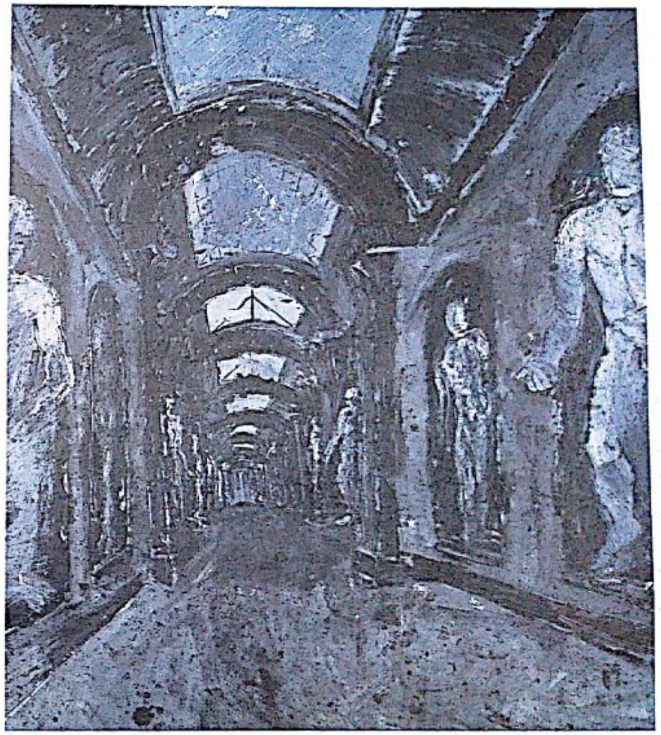
Technique mixte sur toile.
H. 2,300 ; L. 2,000.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Cat. exp. Bordeaux, 1985, p. 75.

Suisse, collection particulière.

26



On imaginait Barcelo, jeune héros de la nouvelle peinture espagnole, comme un clone transpyrénéen de la Figuration libre. Sa Grande Galerie du Louvre, qui appartient à une série privilégiant alternativement les peintures et les sculptures, a été peinte en partie d'après des croquis exécutés sur place et en partie de mémoire. La matière du tableau donne à l'architecture l'ampleur d'une ombre crépusculaire et démesurée et montre que cet endroit est hanté, ce que l'on pouvait deviner. Il est vrai que pour lui le sensible n'est pas seulement le visible optique : peinte sous un jour dramatique et théâtral, la plus belle salle d'exposition qui soit devient ici la peinture elle-même, l'allégorie des allégories, fourmillant de toute l'histoire de la peinture que les œuvres exposées ne peuvent jamais entièrement contenir.

Lors de l'exposition de ses œuvres au CAPC de Bordeaux, l'artiste confiait à Jean-Louis Froment : « A Paris, je fréquente beaucoup le musée du Louvre. Ces visites demeurent la meilleure thérapeutique à mon angoisse de peintre. C'est une immense fabrique d'images sensorielles, autant que culturelles, que j'utilise d'une façon excessive ou modérée selon mes maladies ! C'est ce site qui marque le plus fortement ma vie parisienne. J'ai d'abord occupé un atelier à la Bastille, puis cette église désaffectée rue d'Ulm. Les tableaux sur les thèmes du Louvre et des salles de cinéma sont aussi liés à la forte impression architecturale de ce lieu et à sa théâtralité » (*in* cat. exp. 1985, p. 15).

F. H.

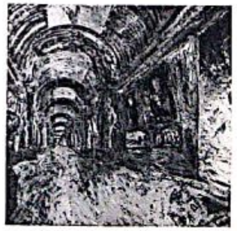


Fig. 26 a
Barcelo,
Le Louvre, Grande Galerie, 1985,
collection particulière.

2.

Carnets de croquis

Dessiner au musée, ce peut être s'acquitter, méthodiquement, de dessins réalisés dans la seule intention d'apprendre : mettre en place dans la feuille, traduire les proportions, exprimer les formes selon un code dicté par la technique et fixé par le professeur, et qui peut varier d'une époque à l'autre – différentes façons de donner la primauté au trait ou d'exprimer le volume grâce aux jeux des valeurs. Les salles du Louvre, répertoires de modèles, peuvent jouer le rôle de celles d'une école des Beaux-Arts ; et il est souvent difficile de déterminer si un dessin a été réalisé d'un côté ou de l'autre de la Seine, d'après l'original du Louvre ou d'après son moulage de l'Ecole. Ainsi pour certaines des feuilles présentées ici, de Matisse ou de Delacroix (cat. 89 et 36).

Mais ce sont les croquis, ces notes toutes personnelles prises le plus souvent sur différents types de carnets, de cahiers ou d'albums, dans les techniques les plus variées (crayons divers, encre et plume, lavis, aquarelle), que nous privilégions ici. Un carnet de croquis est toujours, plus ou moins, un journal, et il peut s'y mêler des notes ou esquisses de toutes sortes ; les dessins réalisés au musée montrant des vues de salles, des visiteurs, ou même leurs collègues copistes ! étant pour nous, bien sûr, spécialement précieux (voir cat. 21 et introduction chapitre I). Les carnets sont à la fois des Louvre de poche, servant d'aide-mémoire, et des journaux intimes. Carpeaux griffonne parfois sur de minuscules agendas réutilisés ou sur de quelconques morceaux de papier pliés qu'il enfouit dans ses poches (cat. 47). Les annotations, les commentaires souvent foisonnent, le dessiné et l'écrit peuvent s'imbriquer, comme chez Turner ; il arrive à Vuillard d'insérer au milieu du texte manuscrit de son journal un minuscule croqueton (cat. 81).

Le carnet, on le sait bien, va se révéler un difficile « objet de musée » : privé de sa reliure, les feuilles détachées, il perdra quelque chose d'essentiel, son caractère d'objet, précisément, puisque manqueront la séquence des dessins, la confrontation des dessins des pages de gauche et de droite ; gardé intact, il ne sera manipulé que par le *happy few*, ne pourra être exposé qu'après que l'on aura choisi une de ses pages et, pour les plus anciens ou les plus fragiles d'entre eux, s'abîmera inéluctablement. Ce qui fait le prix du carnet de croquis, ce sont pourtant bien la succession de ses pages, les différentes façons de les considérer, face à face, tête-bêche, en tentant de reconstituer l'ordre de réalisation des dessins, selon des étapes successives. Les artistes ont souvent complété ou surchargé des croquis antérieurs, ou les ont annotés d'autres croquis ; les carnets sont en outre souvent utilisés dans les deux sens, successivement ou simultanément à partir de la première et de la dernière page. On sait combien, pour Delacroix, pour Cézanne, pour bien d'autres, leur étude est précieuse et riche d'enseignements sur les étapes de la démarche créatrice.

Les albums contiennent bien des sortes de croquis. Il y a d'abord, déjà évoqués, les dessins exécutés « pour apprendre », qui permettent à l'artiste, ou au futur artiste, devant une sculpture ou une peinture, d'aguerrir son œil et sa main : dessins soignés ou simples mises en place, comme ici ceux de Delacroix ou d'Hans von Marées (cat. 117).

Il existe ensuite, souvent venu de carnets dépecés par les artistes eux-mêmes, ce qu'on peut appeler le matériel documentaire, plus précieux bien sûr au siècle dernier qu'au nôtre, si riche en images, et que l'artiste accumule patiemment. Ces dessins, rapides ou minutieux, souvent modestes, parfois exécutés sur des calques, constituent une réserve de documentation pour nourrir les œuvres en gestation, souvent les grands tableaux d'histoire à l'élaboration desquels ils vont participer, par exemple pour les mises en scène d'architecture, les costumes, les traits des personnages illustres. L'exemple d'Ingres, dont l'ensemble des croquis d'atelier est heureusement resté groupé à Montauban, est le plus frappant, mais on peut noter aussi les exemples de Gustave Moreau, de Le Corbusier, de Chagall (fig. a)[1] et de bien d'autres. A ces dessins, nullement faits pour être montrés, peuvent se mêler dans les fonds d'ateliers des dessins d'autres artistes, amis ou élèves, des gravures, des photographies, des documents de tous types.

Fig. a
Marc Chagall,
Etude d'après un **Héros maîtrisant un lion**
(Khorsabad),
Paris, musée national d'Art moderne,
détail.

Le croquis est, le plus souvent, un « croquis d'artiste » : le résultat d'une analyse, le moyen de pénétrer à l'intérieur de l'œuvre, d'en retenir de façon à la fois objective et totalement subjective un résumé ou une analyse. Le terme « copie » ne convient pas, dans ce qu'il suggère de lenteur et de fidélité au prototype : le résultat peut être tout à fait éloigné de celui-ci. L'artiste retient en effet ce qu'il juge essentiel, ou ce qu'il sait n'être qu'un

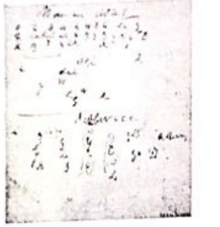


Fig. b
Joseph Mallord William TURNER,
*Notations des coloris d'***Eliézer et Rébecca**
de Poussin,
Londres, Tate Gallery.

aspect de l'œuvre : construction, charpente, lignes de force de l'ensemble ou de détails pour Cézanne, Giacometti, Hartung ; ou bien jeu des valeurs et effets de lumière pour Turner, par exemple. Il peut privilégier les lignes et leurs cadences, comme le font Ingres ou Fleury-Richard, ou les grandes surfaces déterminées par des contours : Gauguin, Denis, Paula Modersohn. La couleur est évidemment un élément essentiel : l'artiste peut ne recourir qu'à des annotations (Ingres et bien d'autres), ou même ne se référer qu'à une sorte de code, comme Turner, qui va jusqu'à noter avec leurs seules initiales les couleurs à leur place dans la composition (fig. b), sans aucun dessin, ce qui demande ensuite à la mémoire de l'artiste un bel effort (et montre, en tout cas, que Turner était capable d'un tel effort). Il peut aussi avoir recours à la couleur elle-même, le plus souvent à l'aquarelle, seule technique facilement praticable dans les conditions de la copie sur un carnet, sans chevalet : il s'agit soit de croquis au crayon ou à la plume portant des notations d'aquarelle (Cézanne, cat. 64), soit de dessins exécutés entièrement à l'aquarelle à partir ou non d'une légère esquisse au crayon (Turner, Bonington, Couture, Moreau). D'autres, comme Marquet ou Hélion, utilisent les crayons de couleurs (cat. 85 et 103).

Dans quelles conditions le croquis est-il réalisé ? Le plus souvent d'après l'œuvre originale, et donc dans les salles du Louvre. Mais tous les cas de documents intermédiaires sont possibles, leurs particularités influant bien sûr sur les caractères mêmes du dessin : œuvres exécutées d'après des gravures de diverses techniques et de divers aspects, comme c'est le cas pour Géricault dans l'« Album Zoubaloff » (cat. 107) dont les formidables croquis à la grosse plume réduisent au même dénominateur l'antique, Poussin et Flaxman ; œuvres exécutées d'après des photographies et souvent, au XX^e siècle, d'après des reproductions de livres d'art : on citera, après Cézanne, dont on sait quelles photographies il possédait[2], Matisse, Picasso ou Giacometti. Des croquis peuvent bien sûr être pris d'après toutes copies ou tous moulages des œuvres originales, ce qu'il ne sera pas toujours facile à l'historien de déterminer. Le fait intrigue : pour prendre un croquis, l'artiste préfère souvent à l'original un reflet de celui-ci. Facilité plus grande du travail ou, peut-être, nécessité de la première décantation introduite par une reproduction ?

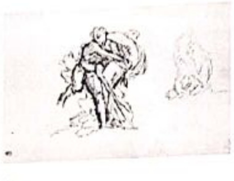


Fig. c
Antoine-Louis BARYE,
Etude d'après le **Milon de Crotone** *de Puget*,
Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques.

Le croquis de souvenir constitue une catégorie à part, et il faut avouer que dans certains cas l'on reste hésitant sur les circonstances de l'exécution, avec ou sans le prototype. Citons Turner (introduction chapitre 4, fig. a), Cézanne (cat. 237-264), Picasso, évidemment sans trop de souci de fidélité à l'original (cat. 139), ou Baselitz (cat. 294-295).

Les croquis peuvent être réalisés en pensant à une œuvre en cours, à moins que ce ne soient eux qui déclenchent le processus d'une œuvre : Couture dessine d'après *Le Couronnement de Marie de Médicis* de Rubens (cat. 43-44) quand il doit réaliser son grand *Baptême du prince impérial*, Chassériau d'après le *Saint François Xavier* de Poussin (cat. 41) quand il travaille à un tableau sur ce thème. Pour y chercher des idées plastiques, mais aussi, de façon touchante, comme pour y trouver du courage. Cézanne, plus fortement, disait qu'il trouverait la juste qualité d'une couleur, pendant la séance de pose de son portrait de *Vollard*, le lendemain, si la séance de travail au Louvre de l'après-midi était bonne.[3]

Il y a parfois de merveilleux glissements du croquis « d'après » à la création originale. De nombreuses pages de croquis juxtaposent études d'après les maîtres et études d'après nature, ou d'imagination : les carnets de Henner alternent, parfois sur la même page, des croquetons de nus d'après *Le Concert champêtre* ou la *Suzanne* de Tintoret, et des projets personnels (fig. 140 b). Barye juxtapose une étude pour un *Milon de Crotone* et un croquis d'après le marbre de Puget (fig. c). Le passage de la copie à la création peut être long, complexe, discutable : mentionnons ces dessins de Carpeaux dont on ne sait plus très bien s'ils copient la tête du *Saint Michel* de Raphaël ou s'ils préparent celle du génie de *La Danse* (fig. d)[1], ou les dessins de Gustave Moreau qui semblent hésiter, de la même façon, entre le masque de *L'Esclave mourant* de Michel-Ange et le visage à venir de l'*Orphée* (voir cat. 190) ; ou encore, chez le même Moreau, des croquis comme celui d'après le Maître de la vue de Sainte Gudule, où les visages crispés du peintre bruxellois du XV^e siècle deviennent ceux, mélancoliques, chers à l'artiste qui n'est plus tout à fait un copiste (fig. e). On citera aussi David ou Manet, dont les croquis donnent vie à une figure antique et prennent déjà en compte son intégration dans une peinture en projet.

Chaque artiste retient, du Louvre-dictionnaire, « son » Louvre. Selon les goûts de son temps et selon son goût propre, au gré des propos, des humeurs, des œuvres en projet ; au hasard, parfois, des rencontres. Hubert Robert et David (fig. f)[5], et beaucoup d'autres après eux, voient d'abord les antiques. Turner retient Venise, la Hollande, le Seicento ; Ingres et Delacroix sont plus éclectiques dans leurs choix que bien d'autres ; Carpeaux, et après lui Gustave Moreau, ont le crayon réellement « omnivore ». Cézanne regarde lui aussi presque tout, mais d'abord Rubens ; Degas s'intéresse surtout aux Italiens. Derain, Picasso, Giacometti vont vers la sculpture des civilisations antiques, pourvu qu'elle ne soit pas gréco-romaine.

Il n'est pas facile d'établir, pendant deux siècles, un parcours cohérent, tant sont à une même époque divers les intérêts et les styles. Un style de croquis privilégiant la ligne va prévaloir chez les néo-classiques, Ingres, ses élèves et « l'Ecole », pendant longtemps, maintenant ce goût et cette discipline. Gros s'inscrit dans cette tendance, avec une énergie nouvelle et brouillonne (fig. g)[6]. Les Anglais jouent sans nul doute un rôle capital : dans le goût de la couleur qu'ils transmettent aux Français avec leur technique de l'aquarelle et dans un emploi à la fois vif, élégant et anguleux du crayon, dont Delacroix tire le plus grand profit (cat. 37). Carpeaux, sculpteur-peintre, est le virtuose du croquis pictural, jouant du trait comme d'une touche, utilisant papiers de couleur et

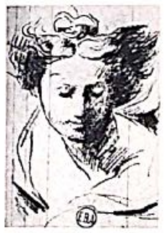


Fig. d
Jean-Baptiste CARPEAUX,
Etude d'après le **Saint Michel** *de Raphaël*,
Paris, Ecole nationale supérieure
des Beaux-Arts.

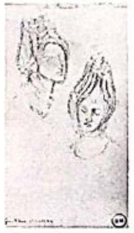


Fig. e
Gustave MOREAU,
Etude d'après le Maître de la vue de Sainte Gudule,
Paris, musée Gustave Moreau.

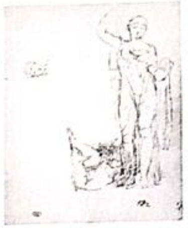


Fig. f
Jacques-Louis DAVID,
Etude d'après **La Vénus Génitrix**,
Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques.

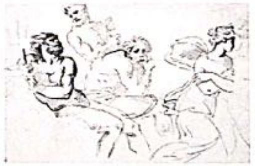


Fig. g
Antoine-Jean GROS,
Etude d'après **Psyché reçue dans l'Olympe**
de Polidoro da Caravaggio,
collection particulière.

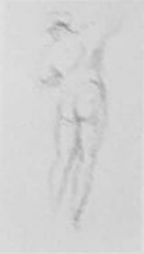


Fig. h
Paul Cézanne,
Étude d'après **Les Baigneuses**
de Joseph Vernet,
Philadelphie, Museum of Art.

rehauts blancs. Manet introduit un type de croquis elliptique, distant, dont le trait comme hasardeux comporte des brèches. Cézanne, au contraire, engage dans chacun de ses dessins un combat avec un motif qu'il veut traduire fortement ; il dessine d'après les œuvres du musée comme il dessine d'après nature, cherchant structures, lignes de force, rythmes. « Faites d'après les grands maîtres décoratifs, Véronèse et Rubens, des études, mais comme vous feriez d'après nature [...] », écrit-il à Camoin en 1902.[7] Cézanne cherche au Louvre, dans les sculptures, dans les tableaux, dans les dessins exposés, le plus souvent des nus masculins ou féminins : ces nus qu'il a tant de peine à dessiner d'après nature ou d'invention, et dont il a tant besoin pour élaborer ses *Baigneurs* ou *Baigneuses* (fig. h). C'est cette attitude fervente qui sera, le plus souvent, celle des artistes du XX^e^ siècle, même si la conception qu'ils auront du croquis comporte bien des variantes, même si la surabondance des reproductions met à la disposition de chacun d'entre eux presque trop de « matériel ».

Fig. i
André Derain,
Etude d'après une sculpture égyptienne,
Paris, musée national d'Art moderne.

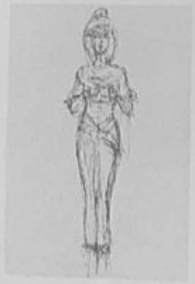


Fig. j
Alberto Giacometti,
La Reine Karomama,
collection particulière.

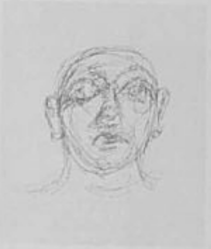


Fig. k
Alberto Giacometti,
Tête sumérienne,
collection particulière.

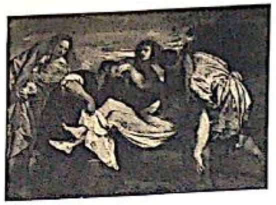
Il y a dans le mot « croquis » l'idée de rapidité, et aussi une idée de prise de possession : croquer une œuvre ou un motif, c'est l'avaler, se l'approprier. Chaque croquis est le résultat d'une série de choix faits en un éclair : choix d'une œuvre, d'un angle de vue si celle-ci a trois dimensions ; choix d'une technique ; choix, surtout, d'un propos, puisqu'un croquis élimine toujours plus qu'il ne retient. Il révèle ce qu'un instant l'artiste juge essentiel, ou digne d'être retenu, de l'œuvre d'un autre artiste. A chacun son regard, à chacun sa main : menues étincelles de Carpeaux, architectures tâtonnantes de Cézanne, dentelle vibrante de Vuillard, tracé « fil de fer » de Derain (fig. i), cernes mous de Paula Modersohn, facettes vives ou lacis tournoyants de Giacometti (fig. j et k). Pour nous, spectateurs, les œuvres du passé apparaissent ainsi toujours nouvelles, à travers les yeux d'un autre.

« Donner une réalité à mes prédilections » : c'est Giacometti[8] qui dit le mieux à quel point comptent tous ces croquis « d'après les maîtres ». Ils sont des traces, le témoignage d'un moment bref, essentiel, d'une affinité, où, entre l'œil et la main, quelque chose qui se décrit mal, organisation plastique, rapport de formes ou de couleurs, « passe » d'un artiste à l'autre et va, peut-être, féconder une nouvelle œuvre.

J.-P. C.

---

1. Verso d'un dessin conservé au musée national d'Art moderne (AM D 1988-260), où figure également un croquis d'après Tintoret (voir cat. 157).
2. Reff, 1960, p. 303-309.
3. Vollard, 1919, p. 129.
4. Kocks, 1981, fig. 410 et 412.
5. Un croquis d'après *La Vénus Génitrix* (MR 367) figure dans l'album RF 9137 au département des Arts graphiques, dont les dessins sont datables entre 1794 et 1800 (Sérullaz, 1991, n° 227, 60 v., p. 270). Rappelons que David copia plusieurs des antiques de la collection Borghèse à Rome, avant donc leur entrée au Louvre en 1808, et qu'il copia au musée Napoléon des sculptures, comme l'*Antinoüs* ou *L'Apollon du Belvédère* et le *Phocion* avant qu'elles ne retournent au Vatican en 1815.
6. Voir le carnet comportant, parmi d'autres, vingt-cinq dessins « d'après les Maîtres », comprenant deux études, dont celle reproduite, d'après *Psyché reçue dans l'Olympe* de Polidoro da Caravaggio (Inv. 135) et d'autres croquis d'après Dominiquin, Poussin, Carrache, Dughet, Andreasi, entre autres (catalogue de la maison Prouté, 1978, n° 65 – album intact –, puis automne 1988, n^os^ 135-150 – feuilles séparées). Les dessins ont été réalisés au musée Napoléon, avant 1815.
7. Cité par Rewald, 1935, p. 288.
8. Giacometti, *Ecrits*, 1990, p. 98.



Titien
La Mise au tombeau
Inv 749

Joseph Mallord William
TURNER
Londres, 1775 - *Id.*, 1851

27

La Mise au tombeau
d'après Titien, 1802

Aquarelle.
H. 0,111 ; L. 0,128.
Carnet LXXII, « Studies in the Louvre », ouvert p. 31a-32.

Provenance
Legs Turner, 1856.
Inv. D 04275-DO 4390.

Bibliographie
Finberg, 1909, I, LXXII p. 181-194 (le carnet), p. 185-186 (*Mise au tombeau*) ; Finberg, 1939, rééd. 1961, p. 85-91 (le carnet), p. 85-86 (*Mise au tombeau*) ; Wilton, 1979, p. 75-81 (le carnet), p. 77 (*Mise au tombeau*) ; Gage, 1987, p. 100, fig. 127 p. 101 ; Blayney Brown, 1990, p. 57, ill. coul. p. 58 (*Mise au tombeau*).

Expositions
Paris, 1981-1982, n° 10 (le carnet), fig. 149 coul. (*Mise au tombeau*) ; Londres, 1989, n° 46 (le carnet) ; Londres, 1990-1991, n° 28 (le carnet ; *Mise au tombeau*, repr.).

Londres, Tate Gallery.

Le traité d'Amiens (1802) permet à Turner, qui semble-t-il y songe depuis longtemps, de se rendre sur le continent. Le but du voyage est de gagner les Alpes suisses et françaises. C'est au retour de ce périple que Turner séjourne à Paris ; il y est présent vers le 27 septembre, y réside encore le 4 octobre, et se trouve certainement de retour à Londres le 20 de ce mois (Finberg, 1939-1961, p. 85).

Le petit carnet intitulé *Studies in the Louvre*, presque carré, est couvert de copies faites au Louvre, soit à l'aquarelle, soit au crayon, sur un papier lavé de gris ou d'un brun léger, avec souvent les lumières obtenues par grattage, et annoté de nombreux commentaires qui concernent aussi des œuvres non dessinées, notamment les Poussin (voir introduction chapitre 2, fig. b). Souvent Turner recourt à des copies d'un type bien particulier, en notant à leur place sur le rectangle de la feuille, comme elles le sont sur le tableau, les couleurs par l'initiale de leur nom (*R* pour *Red*, par exemple), sans indiquer aucune forme. Ce qui rend bien sûr parfois l'identification des prototypes problématique.

Les tableaux retenus par Turner sont, dans l'ordre des pages dessinées (les treize premières pages sont vierges) : p. 14 a et 15, *La Tempête* de Ruisdaël (Inv. 1818) ; p. 16, *Vénus et Vulcain* de Van Dyck (Inv. 1234) ; p. 17, *La Petite Sainte Famille* de Raphaël (Inv. 605) ; p. 18, *Saint Jean Baptiste prêchant* de Mola (Inv. 395) ; p. 25, la *Femme à sa toilette* de Titien (Inv. 755 ; fig. b) ; p. 32, *La Mise au tombeau* de Titien (Inv. 749) ; p. 35, *Mars et Vénus* de Guerchin (retourné à Modène en 1815 ; identifié par Turner comme un Dominiquin) ; p. 37, une *Vierge à l'Enfant* non identifiée (pas une œuvre des collections royales, semble-t-il) ; p. 47 (exécuté le carnet retourné), *Marcus Sextus* de Guérin (Inv. 5180, bien sûr non exécuté au Louvre : Turner annote « in the place de Victoria ») ; p. 52, *Le Couronnement d'épines* de Titien (Inv. 748 ; fig. 146 a) ; p. 53, *La Résurrection de Lazare* de Guerchin (Inv. 77) ; p. 55, tableau non identifié ; p. 56 a et 57, *Le Concert champêtre* de Giorgione-Titien (Inv. 71 ; introduction chapitre 4, fig. a) ; p. 59 a, *Le Bon Samaritain*, d'un élève de Rembrandt (Inv. 1737) ; p. 61, *Suzanne au bain*, rapide et merveilleux dessin d'après le tableau aujourd'hui à La Haye ; p. 63, *L'Adoration de l'Enfant Jésus* de Lorenzo Lotto (Inv. 818 ; fig. a) ; p. 64, le *Saint Jérome* du Corrège (illustre tableau restitué à Parme en 1815) ; p. 68, *La Visitation* de Lievens (Inv. 1431 ; fig. c) ; p. 69 a, *La mort de Caton* de Le Brun (Inv. 2893 ; déposé au musée d'Arras) ; p. 72, détail de l'architecture d'*Eliézer et Rébecca* de Poussin (Inv. 7270, fig. 106 b) ; p. 75 a, *Hercule et Cacus* de Dominiquin (Inv. 795) ; p. 77, *Hercule et Acheloüs* de Dominiquin (Inv. 794) ; p. 79, *Tancrède et Herminie* de Mola (Inv. 399 ; fig. 28 a) ; p. 80, *Herminie gardant ses troupeaux* de Mola (Inv. 398 ; pendant du précédent) ; p. 81, *Le Coup de soleil* de Ruisdaël (Inv. 1820) ; p. 88 a, tableau non identifié.

Les Titien exposés au Louvre ont particulièrement frappé Turner. Il commente admirativement (p. 27 a-28 a du carnet) *La Mort de saint Pierre martyr*, qui devait en 1815 retourner à Venise aux Santi Giovanni e Paolo pour y brûler en 1867, mais sans en prendre de croquis. Il laisse en revanche trois aquarelles, attentivement et finement travaillées, de la *Femme à sa toilette* (« Titien and his Mistress »), du *Couronnement d'épines* et de *La Mise au tombeau*, dont il commente longuement la technique et les couleurs : « le tableau peut être placé parmi les plus grands de Titien quand à la couleur et au pathétique de l'effet », et explique en quoi l'une contribue à l'autre, de son écriture menue, sur cinq petites pages de suite. Prodigieuse intelligence de peintre : au moment de la plus grande vogue des dessins « au trait » (voir ici même le carnet contemporain de Fleury Richard, cat. 30), Turner traduit l'essentiel du chef-d'œuvre de Titien, l'expression de l'émotion, grâce à la cohérence des couleurs et à la délicatesse des pénombres dans la lumière du soir. Notons l'agrandissement du tableau, à la partie supérieure, qui à l'époque de Turner dénature considérablement la composition en la « romanticisant ».

J.-P. C. - M.-A. D.

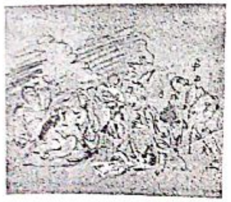


Fig. 27 a
Turner,
L'Adoration de l'Enfant Jésus *d'après Lorenzo Lotto*,
Londres, Tate Gallery.

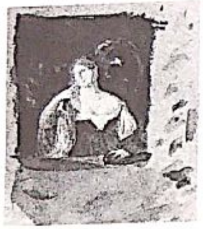


Fig. 27 b
Turner,
Femme à sa toilette *d'après Titien*,
aquarelle,
Londres, Tate Gallery.

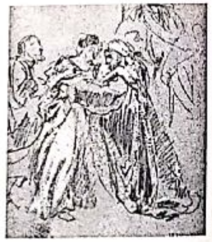
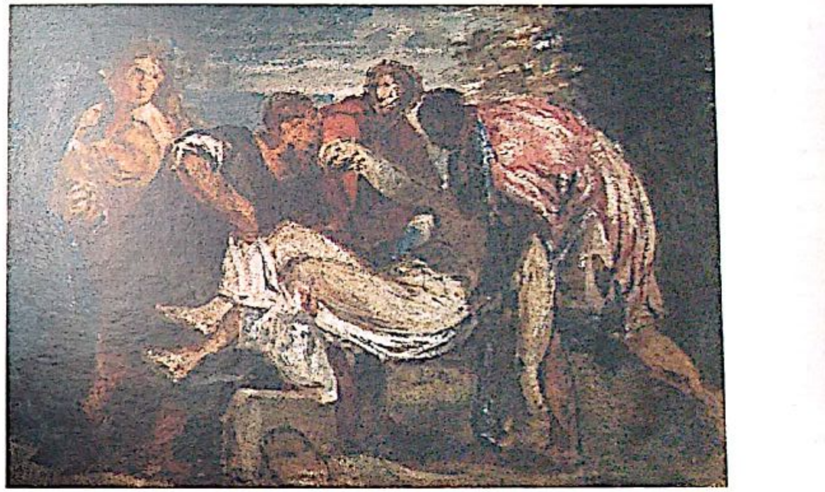
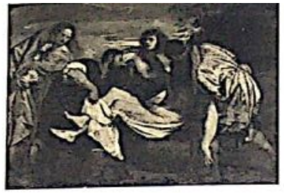


Fig. 27 c
Turner,
La Visitation *d'après Lievens*,
Londres, Tate Gallery.

27





TITIEN
La Mise au tombeau
INV. 749

Joseph Mallord William

TURNER

Londres, 1775 - *Id.*, 1851

27

La Mise au tombeau
d'après Titien, 1802

Aquarelle.
H. 0,111 ; L. 0,128.
Carnet LXXII, « Studies in the Louvre », ouvert p. 31a-32.

Provenance

Legs Turner, 1856.
Inv. D 04275-DO 4390.

Bibliographie

Finberg, 1909, I, LXXII p. 181-194 (le carnet), p. 185-186 (*Mise au tombeau*) ; Finberg, 1939, rééd. 1961, p. 85-91 (le carnet), p. 85-86 (*Mise au tombeau*) ; Wilton, 1979, p. 75-81 (le carnet), p. 77 (*Mise au tombeau*) ; Gage, 1987, p. 100, fig. 127 p. 101 ; Blayney Brown, 1990, p. 57, ill. coul. p. 58 (*Mise au tombeau*).

Expositions

Paris, 1981-1982, n° 10 (le carnet), fig. 149 coul. (*Mise au tombeau*) ; Londres, 1989, n° 46 (le carnet) ; Londres, 1990-1991, n° 28 (le carnet : *Mise au tombeau*, repr.).

Londres, Tate Gallery.

Le traité d'Amiens (1802) permet à Turner, qui semble-t-il y songe depuis longtemps, de se rendre sur le continent. Le but du voyage est de gagner les Alpes suisses et françaises. C'est au retour de ce périple que Turner séjourne à Paris ; il y est présent vers le 27 septembre, y réside encore le 4 octobre, et se trouve certainement de retour à Londres le 20 de ce mois (Finberg, 1939-1961, p. 85).

Le petit carnet intitulé *Studies in the Louvre*, presque carré, est couvert de copies faites au Louvre, soit à l'aquarelle, soit au crayon, sur un papier lavé de gris ou d'un brun léger, avec souvent les lumières obtenues par grattage, et annoté de nombreux commentaires qui concernent aussi des œuvres non dessinées, notamment les Poussin (voir introduction chapitre 2, fig. b). Souvent Turner recourt à des copies d'un type bien particulier, en notant à leur place sur le rectangle de la feuille, comme elles le sont sur le tableau, les couleurs par l'initiale de leur nom (*R* pour *Red*, par exemple), sans indiquer aucune forme. Ce qui rend bien sûr parfois l'identification des prototypes problématique.

Les tableaux retenus par Turner sont, dans l'ordre des pages dessinées (les treize premières pages sont vierges) : p. 14 a et 15, *La Tempête* de Ruisdaël (INV. 1818) ; p. 16, *Vénus et Vulcain* de Van Dyck (INV. 1234) ; p. 17, *La Petite Sainte Famille* de Raphaël (INV. 605) ; p. 18, *Saint Jean Baptiste prêchant* de Mola (INV. 395) ; p. 25, la *Femme à sa toilette* de Titien (INV. 755 ; fig. b) ; p. 32, *La Mise au tombeau* de Titien (INV. 749) ; p. 35, *Mars et Vénus* de Guerchin (retourné à Modène en 1815 ; identifié par Turner comme un Dominiquin) ; p. 37, une *Vierge à l'Enfant* non identifiée (pas une œuvre des collections royales, semble-t-il) ; p. 47 (exécuté le carnet retourné), *Marcus Sextus* de Guérin (INV. 5180, bien sûr non exécuté au Louvre : Turner annote « in the place of Victoria ») ; p. 52, *Le Couronnement d'épines* de Titien (INV. 748 ; fig. 146 a) ; p. 53, *La Résurrection de Lazare* de Guerchin (INV. 77) ; p. 55, tableau non identifié ; p. 56 a et 57, *Le Concert champêtre* de Giorgione-Titien (INV. 71 ; introduction chapitre 4, fig. a) ; p. 59 a, *Le Bon Samaritain*, d'un élève de Rembrandt (INV. 1737) ; p. 61, *Suzanne au bain*, rapide et merveilleux dessin d'après le tableau aujourd'hui à La Haye ; p. 63, *L'Adoration de l'Enfant Jésus* de Lorenzo Lotto (INV. 818 ; fig. a) ; p. 64, le *Saint Jérome* du Corrège (illustre tableau restitué à Parme en 1815) ; p. 68, *La Visitation* de Lievens (INV. 1431 ; fig. c) ; p. 69 a, *La mort de Caton* de Le Brun (INV. 2893 ; déposé au musée d'Arras) ; p. 72, détail de l'architecture d'*Eliézer et Rébecca* de Poussin (INV. 7270, fig. 106 b) ; p. 75 a, *Hercule et Cacus* de Dominiquin (INV. 795) ; p. 77, *Hercule et Achéloüs* de Dominiquin (INV. 794) ; p. 79, *Tancrède et Herminie* de Mola (INV. 399 ; fig. 28 a) ; p. 80, *Herminie gardant ses troupeaux* de Mola (INV. 398 ; pendant du précédent) ; p. 81, *Le Coup de soleil* de Ruisdaël (INV. 1820) ; p. 88 a, tableau non identifié.

Les Titien exposés au Louvre ont particulièrement frappé Turner. Il commente admirativement (p. 27 a-28 a du carnet) *La Mort de saint Pierre martyr*, qui devait en 1815 retoürner à Venise aux Santi Giovanni e Paolo pour y brûler en 1867, mais sans en prendre de croquis. Il laisse en revanche trois aquarelles, attentivement et finement travaillées, de la *Femme à sa toilette* (« Titien and his Mistress »), du *Couronnement d'épines* et de *La Mise au tombeau*, dont il commente longuement la technique et les couleurs : « le tableau peut être placé parmi les plus grands de Titien quand à la couleur et au pathétique de l'effet », et explique en quoi l'une contribue à l'autre, de son écriture menue, sur cinq petites pages de suite. Prodigieuse intelligence de peintre : au moment de la plus grande vogue des dessins « au trait » (voir ici même le carnet contemporain de Fleury Richard, cat. 30), Turner traduit l'essentiel du chef-d'œuvre de Titien, l'expression de l'émotion, grâce à la cohérence des couleurs et à la délicatesse des pénombres dans la lumière du soir. Notons l'agrandissement du tableau, à la partie supérieure, qui à l'époque de Turner dénature considérablement la composition en la « romanticisant ».

J.-P.C.-M.-A.D.

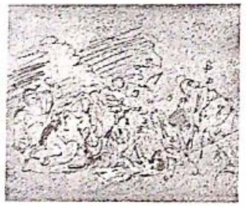


Fig. 27 a
TURNER,
L'Adoration de l'Enfant Jésus
d'après Lorenzo Lotto,
Londres, Tate Gallery.

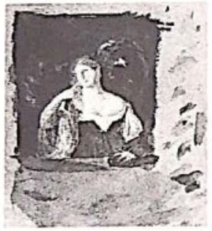


Fig. 27 b
TURNER,
Femme à sa toilette *d'après Titien*,
aquarelle,
Londres, Tate Gallery.

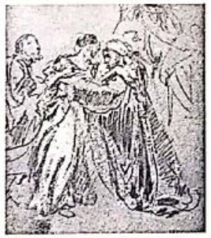
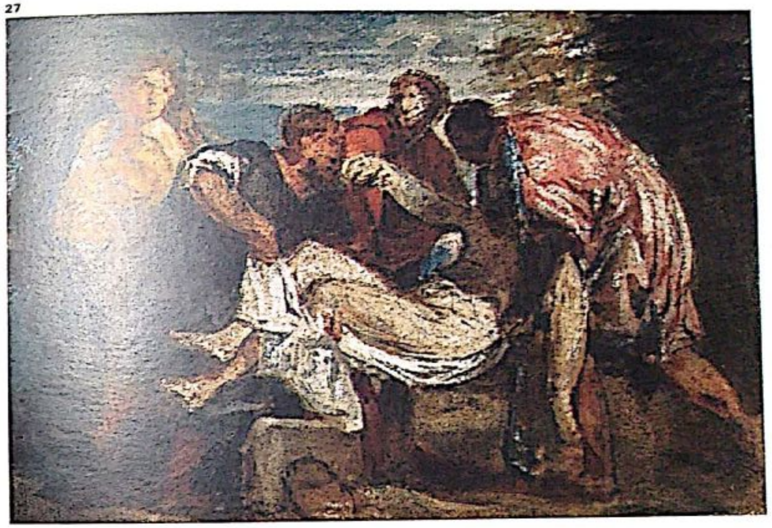


Fig. 27 c
TURNER,
La Visitation *d'après Lievens*,
Londres, Tate Gallery.

27



TURNER

les œuvres de Claude Lorrain aient été décrochées au moment du séjour de Turner à Paris (pour l'installation du Salon de 1802 ?), il faut convenir que l'artiste anglais ne les a pas regardées. C'est que dans la première décennie du siècle Turner n'admire pas encore Claude aussi complètement qu'il le fera plus tard (Ziff, 1965, p. 55-56).

A l'automne 1821, l'artiste revient sur le continent : seconde « campagne » de dessins au Louvre, et cette fois son carnet contient huit minuscules copies des Claude du musée (six des huit tableaux figurent dans la *Notice*... de 1799), groupées par trois sur trois pages (p. 20, 32 a, 34 ; le neuvième croquis est d'après le *Diogène* de Poussin). Turner dessine, p. 20, sous le léger croquis de Poussin, *Le Débarquement de Cléopâtre* (INV. 4716) et son pendant, *David sacré roi par Samuel* (où Claude emprunte un groupe à Raphaël ; INV. 4717). La page 34 (fig. a) comporte le *Port de mer, effet de brume* (INV. 4719) et, au-dessous, plus grands et à une échelle différente l'un de l'autre, deux petits pendants, la *Vue d'un port avec le Capitole* (INV. 4712) et la *Vue du Campo Vaccino* (INV. 4713).

Le carnet est ouvert à la page 32 a : trois croquis de mêmes dimensions montrent, de haut en bas, *La Fête villageoise* et le *Port de mer au soleil couchant*, deux pendants (INV. 4714 et 4715), et *Ulysse remettant Chryséis à son père* (INV. 4718).

Les annotations concernent les couleurs, les ombres, les lumières, les reflets de chacun des tableaux. Turner a besoin de dessiner devant les originaux : les valeurs sont exactement notées, l'atmosphère lumineuse finement traduite malgré l'exiguïté du format. Jerroid Ziff (1965, p. 58) relève justement la mémoire visuelle de Turner, qui compare les gammes colorées avec celles de toiles de Claude qu'il connaît déjà : celle du *Port de mer* avec le *Port de mer avec la villa Médicis* des Offices de Florence, dont il avait pris un croquis (carnet CXCI, p. 60 ; Ziff, 1965, fig. 3, p. 55), et celle d'*Ulysse et Chryséis* avec *L'Embarquement de sainte Ursule* alors dans la collection Angerstein (aujourd'hui Londres, National Gallery).

La mise en page, comme celle des deux autres feuilles, superpose les trois dessins vers la gauche de la feuille, les annotations s'inscrivant sur la droite et entre les dessins. Subtile alliance, et quasi-osmose, de l'écrit et du dessiné : la broderie légère des phrases encadre et enserre les croquis où viennent se loger les mots ou les initiales indiquant les couleurs.

J.-P. C.-M.-A. D.

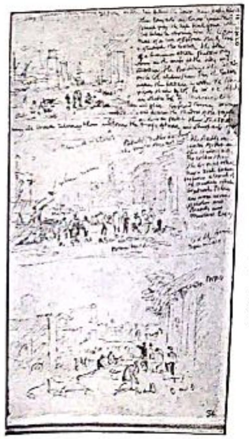
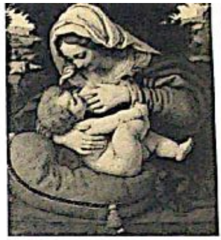


Fig. 29 a
TURNER,
Trois croquis d'après Claude Lorrain,
Londres, Tate Gallery.



SOLARIO
La Vierge au coussin vert
INV. 673

Fleury
RICHARD
Lyon, 1777 - Ecully, 1852

30

Etude de détail d'après
La Vierge au coussin vert
de Solario, vers 1800-1802

Crayon.
H. 0,202 ; L. 0,160.
Carnet ouvert p. 9 v.
Annoté en h.d. : *Andreas de Solario.*

Provenance
Acquis en 1988 des descendants de l'artiste.

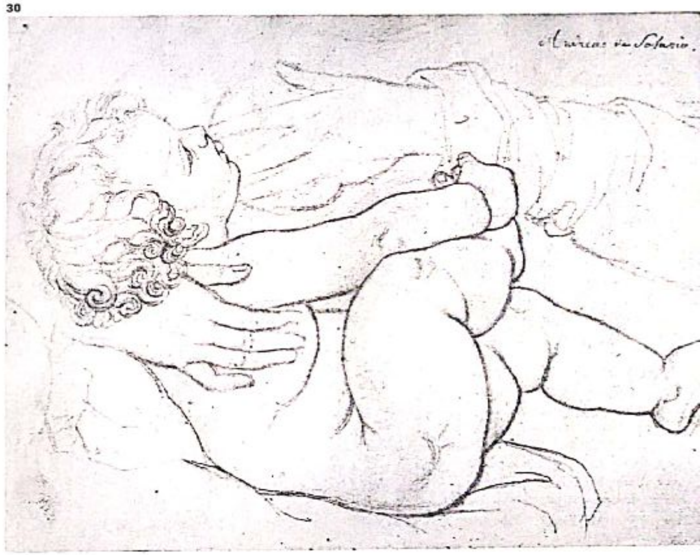
Bibliographie
Chaudonneret, 1980, p. 97, n° 167.

Lyon, musée des Beaux-Arts.

Dans ce carnet, que l'on date des années 1800-1802 en raison des dessins préparatoires pour *Valentine de Milan* (1802) qu'il contient, figurent plusieurs dessins exécutés au musée des Monuments français aussi bien qu'au Muséum. On sait que les œuvres abritées dans l'ancien couvent des Petits Augustins furent une source d'inspiration pour la production de style « troubadour » de l'artiste ; le Louvre, où il fréquentait l'atelier de David, et particulièrement les tableaux de la Grande Galerie, ne pouvait manquer de retenir son attention. Ces études d'après la *Vierge au diadème* de Raphaël (fol. 21, fig. a) ou comme ici d'après *La Vierge au coussin vert* attestent son goût pour la précision des contours et la délicatesse des volumes traduits par les seules inflexions d'un trait modulé et nuancé. Pour certains de ses tableaux, comme *François Ier et la reine de Navarre*, Fleury Richard s'inspira directement du portrait du roi par Titien (INV. 753) et de visages de Léonard de Vinci (voir Chaudonneret, cat. exp. Lyon, 1989-1990, n° 89 et p. 130).
Il dessina également au crayon une copie de *La Joconde* (fig. 304 a).

J.-P. C.-M.-A. D.

30



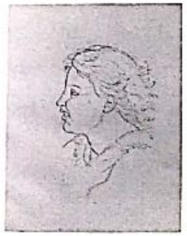
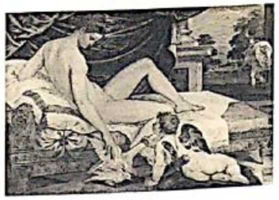


Fig. 30 a
Fleury RICHARD,
Saint Jean Baptiste
d'après **La Vierge au diadème** *de Raphaël*,
Lyon, musée des Beaux-Arts.



SUSTRIS
Vénus et l'Amour
INV. 1978

Jean Auguste Dominique
INGRES
Montauban, 1780 - Paris, 1867

31

Vénus et l'Amour
d'après Sustris, 1796-1806

Mine de plomb.
H. 0,177 ; L. 0,206.
Annoté : *blanc, bleu de ciel* ;
à droite : *198.*

Provenance
Legs Ingres (1867). Inv. M.I. 867-3695.

Bibliographie
Ternois, 1984, fig. 24 p. 56.

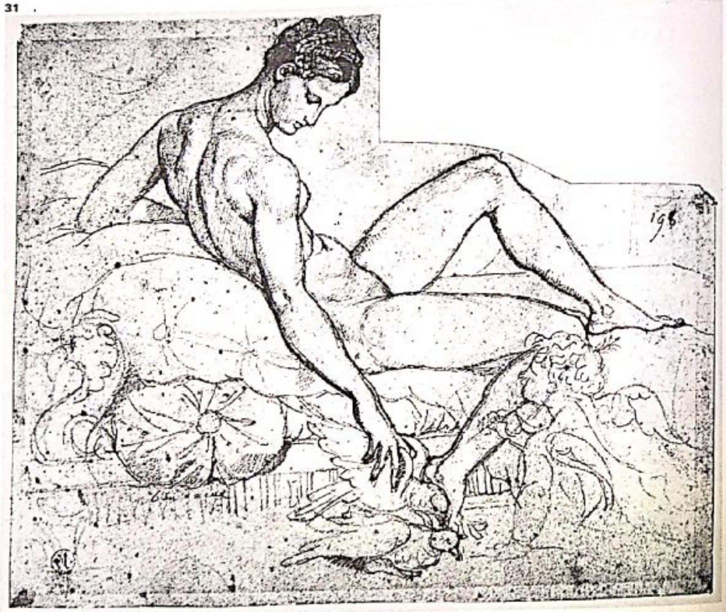
Montauban, musée Ingres.

La révérence d'Ingres pour les antiques et les « maîtres » est une constante dans sa vie. On connaît son admiration passionnée pour Raphaël (cat. exp. Paris, 1983-84, n° 114-136). On sait que son dernier dessin est un croquis d'après une fresque de l'Arena de Padoue de Giotto (Montauban). Les études faites au musée et le travail d'après nature sont pour lui étroitement complémentaires : « Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler "le beau idéal", quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature ? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous envoie là parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature. Aussi, il faut vivre d'eux, il faut en manger » (cité par Vachon, 1903, p. 222).

La curiosité d'Ingres n'a pas de borne : on connaît de lui six dessins à la plume inspirés d'estampes d'après Watteau (Montauban), il dessine *L'Infante Marguerite* attribuée à Vélasquez (INV. 941 ; dessin passé dans la cinquième vente Beurdeley, Paris, 2-4 VI 1920, n° 227). Il ne néglige pas les Vénitiens, et copie fidèlement *La Vénus d'Urbin* de Titien des Offices en 1822 (Walters Art Gallery, Baltimore ; voir aussi cat. 179-180).

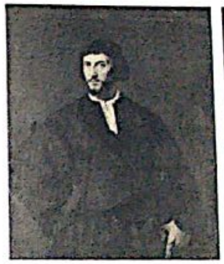
Ici Ingres copie Sustris, un Flamand vénitianisé. Le dessin est réalisé presque certainement d'après le tableau lui-même, puisqu'il comporte des annotations de couleurs.

31



L'indication, légère et sommaire pour le lit et l'Amour, se fait très précise et aiguë pour la figure de Vénus, traitée de façon quasi sculpturale, dans un esprit michelangelo-cellinesque quelque peu contraire à celui, très voisin de Tintoret, de l'original de Sustris.

J.-P. C. - M.-A. D.



TITIEN
Portrait d'homme
INV. 756

32

Portrait d'homme
d'après Titien

Mine de plomb sur papier calque.
H. 0,395 ; L. 0,240.

Provenance
Legs Ingres (1867).
Inv. M.I. 867.1179 bis.

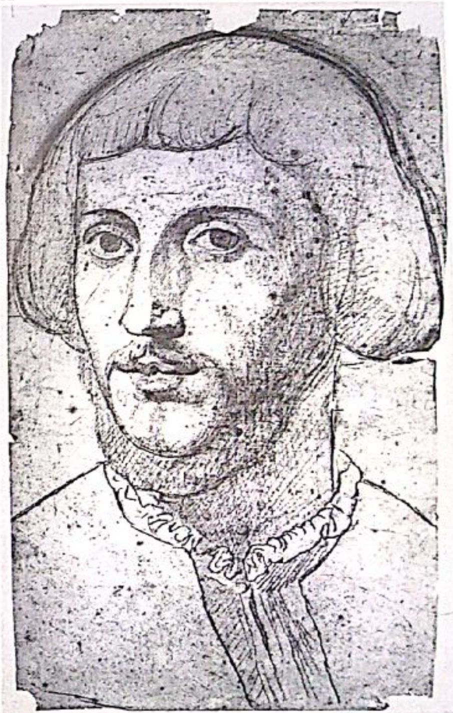
Bibliographie
Vigne, 1992, p. 2, p. 7, repr. (*L'Arétin*, « copie probable d'un portrait du XVIe siècle »).

Exposition
Montauban 1992, n° 19, repr. p. 2.

Montauban, musée Ingres.

Grande, fine et fidèle copie de la tête du *Portrait d'homme* de Titien, considéré souvent au XIXe siècle comme un portrait de l'Arétin. Villot, dans son catalogue des peintures du Louvre (édit. de 1876) rapporte cette tradition en la réfutant. L'idée sera reprise par Hourticq en 1919 (p. 207-211) et est aujourd'hui abandonnée.

32



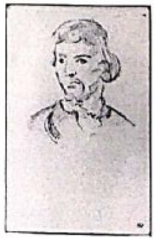
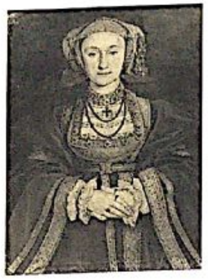


Fig. 32 a
Paul CÉZANNE,
Portrait d'homme *d'après Titien*,
Louvre, département des Arts graphiques.

Ingres s'inspire de ce portrait pour le visage de l'Arétin de ses deux tableaux de 1815, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint* (coll. part.) et *L'Arétin dans l'atelier de Charles Quint*, qu'il reprendra, avec d'importantes variantes, pour son ami Marcotte en 1848 (loc. inconnue et coll. part.).

J.-P. C. - M.-A. D.



HOLBEIN
Anne de Clèves
INV. 1348

INGRES

33

Anne de Clèves
d'après Holbein, 1796-1806

Mine de plomb.
H. 0,151 ; L. 0,110.

Provenance
Legs Ingres (1867). Inv. M.I. 867-3657.

Bibliographie
Foucart-Walter, cat. exp. Paris-Louvre, 1985, p. 62, 63 et 76.

Montauban, musée Ingres.

Holbein a été une des grandes admirations d'Ingres, tout au long de sa carrière. « Les portraits de Holbein sont au-dessus de tout ; il n'y a que ceux de Raphaël qui les surpassent », écrit-il en marge d'une copie qu'il exécute d'un portrait attribué au peintre allemand (Logan, 1988, p. 176). On connaît la copie dessinée, prodigieuse de finesse et de vie, qu'il exécuta à Rome d'un *Portrait de Henri VIII* (Zurich, coll. M. Feilchenfeldt ; exp. New York, 1988, n° 51, repr.).

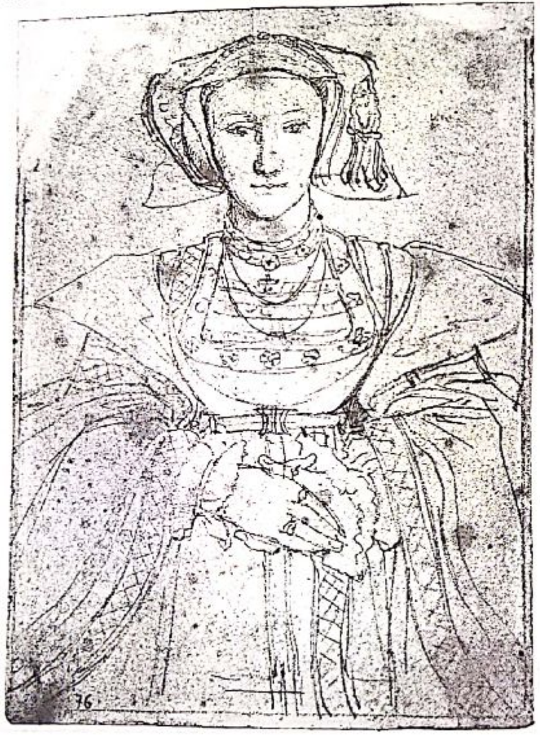
Le dessin d'après *Anne de Clèves*, probablement antérieur au départ d'Ingres pour Rome en 1806, a le caractère, bien différent, d'un croquis, d'une acuité et d'une légèreté uniques mais qui dans sa rapidité schématise le visage, trop étroit et triangulaire, inexpressif comme un masque.

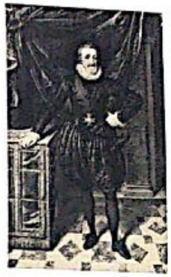
Le portrait d'Holbein était apprécié au début du XIX^e siècle : M^{me} Jacquotot, virtuose de la copie sur porcelaine, le transposa dans cette technique (œuvre disparue ; Salons de 1824 et 1827).

Ingres trouve dans de nombreux portraits d'Holbein les effets de frontalité et de presque symétrie qu'il affectionne dans ses propres tableaux, du *Moltedo* du Metropolitan Museum de New York au *Bertin* du Louvre en passant par *Madame Devauçay* de Chantilly, qu'Elisabeth Foucart-Walter (cat. exp. Paris, 1985, p. 76) compare justement à *Anne de Clèves*.

J.-P. C. - M.-A. D.

33





POURBUS
Henri IV
INV. 1708

INGRES

34

Henri IV
d'après Pourbus, 1804-1806

Mine de plomb.
H. 0,259 ; L. 0,197.
Inscriptions : *rideau vert ; bleu ; porte ; marbre / gris violet / sourd* [?] ; *noir ; noir + cramoisi ; bleu rouge / tacheté [?] ; rouge ; bleu ;* (au dos) *S honoré / rue d'Orléans N° 1517.* Silhouette de la figure reprise au dos par transparence.

Provenance
Legs Ingres (1867). Inv. M.I. 867-1403.

Bibliographie
Vigne, 1992, p. 11, n° 39, repr.

Expositions
Bourg-en-Bresse, 1971, n° 49 ; Montauban, 1992, n° 39, repr. p. 2.

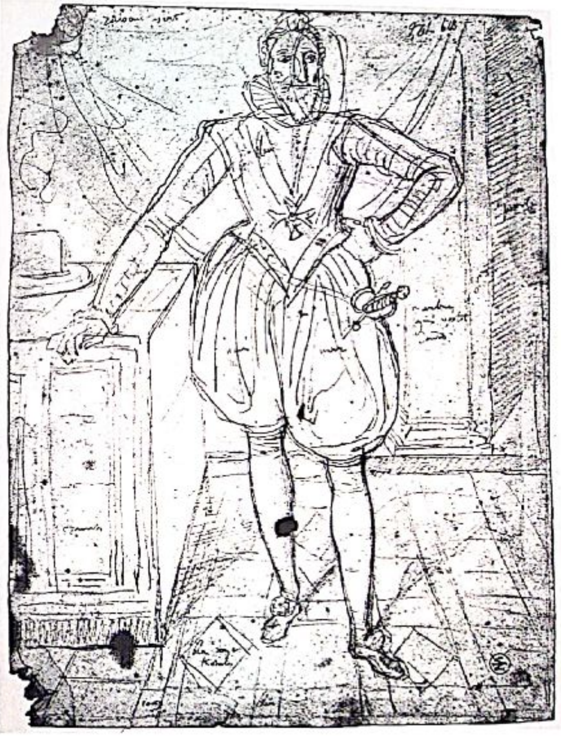
Montauban, musée Ingres.

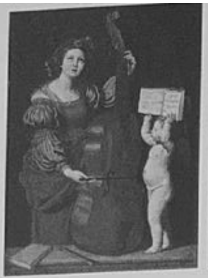
Croquis élégant et rapide, exécuté au Louvre d'après le tableau puisqu'il est complètement annoté d'indications de couleurs. La figure apparaît nerveuse et cambrée, moins réaliste et prosaïque que le prototype, avec une allure quelque peu « figure de mode », accentuée par une tête petite et ovoïde ; l'effet de sol plongeant se trouve d'autre part accentué.

Le dessin est toujours rapproché du *Henri IV jouant avec ses enfants* (1817) du Petit Palais, où Ingres donne au roi un costume sensiblement différent. Le costume de Marie de Médicis y semble bien inspiré par la galerie Médicis de Rubens (Inv. 1777 ; voir le dessin de Montauban, Inv. 867.1408) ; le petit chien est celui de *La Naissance de Louis XIII* (Inv. 1776) de la fameuse série (voir à Montauban le même dessin, Inv. 867.1408 ; le musée conserve un petit dessin d'Ingres d'après le seul petit chien de Rubens, Inv. 867.1417). On sait qu'Ingres interdisait à ses élèves de regarder les tableaux de Rubens !

J.-P. C. - M.-A. D.

34





DOMINIQUIN
Sainte Cécile
INV. 793

Eugène
DELACROIX
Saint-Maurice (Charenton), 1798 - Paris, 1863

35

Etude de la tête de
Sainte Cécile
d'après le Dominiquin,
vers 1817-1819

Mine de plomb et crayon noir sur papier jaune.
H. 0,220 ; L. 0,167.
Carnet ouvert p. 30 v.

Provenance
Vente Delacroix 1864, partie du n° 664 bis ; E. Moreau Nélaton ; legs en 1927 (L. 1889 a). Inv. RF 9141.

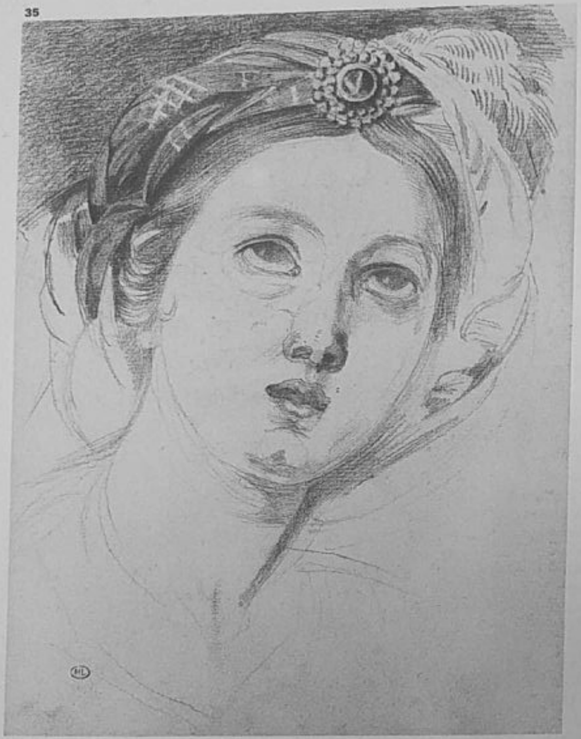
Bibliographie
Sérullaz, 1984, II, p. 240.

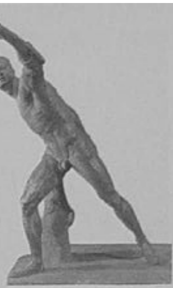
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Delacroix, âgé d'une vingtaine d'années, donne au visage une expression plus dramatique que celle du prototype, fait tourner les rythmes autour de l'ovale du visage et s'attache particulièrement au pittoresque oriental de la coiffure.
Ce type de visage préfigure toute une imagerie romantique de figures féminines de caractère que des artistes comme les Devéria diffuseront grâce à la lithographie. Ce dessin est peut-être à mettre en rapport avec *La Vierge des Moissons* (1819, église d'Orcemont) pour laquelle Delacroix fit plusieurs études d'après Léonard et Raphaël, conservées dans ce même carnet (fol. 5 r., fig. 180 a ; 18 v. et 29 r.).

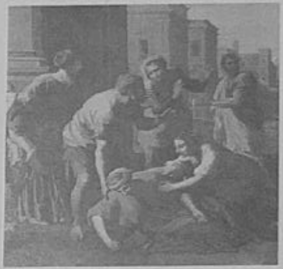
J.-P. C. - M.-A. D.

35





Le Gladiateur Borghèse
Antium, début du Ier siècle av. J.-C
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 527



POUSSIN
La Mort de Saphire
INV. 7286

DELACROIX

36

Etudes d'après
Le Gladiateur Borghèse,
et La Mort de Saphire
de Poussin, vers 1818-1822

Mine de plomb et crayon noir.
H. 0,238 ; L. 0,178 (chaque feuillet).
Carnet ouvert p. 44-45.

Provenance
Vente Delacroix 1864, partie du n° 664 bis ; acquis de M. Schoeller en 1932 (L. 1886 a). Inv. RF 23356.

Bibliographie
Sérullaz, 1984, II, p. 286.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Ce carnet contient de nombreux dessins d'après l'antique : sculptures, vases et sarcophages, faits au Louvre, tous tracés d'un même crayon menu, s'attachant plus aux contours qu'au rendu des volumes. Ce croquis d'un gladiateur manchot est sans doute pris d'après un moulage. Un dessin très léger inspiré du même modèle apparaît dans le sens vertical de la feuille.
Sur la page de droite, sans doute gêné par l'étroitesse de la feuille, Delacroix a resserré les personnages qui entourent Saphire mourante. On peut se demander, étant donné la sécheresse du dessin, s'il n'a pas comme Géricault (cat. 107), copié une gravure publiée par Landon où le bambin tient sa main écartée de sa bouche, comme dans le croquis exposé, alors que dans la composition originale il porte très nettement le pouce à la bouche. Mais la notation précise des plis du vêtement de la femme de dos contredit cette hypothèse. Une autre étude de détail d'après Poussin, cette fois tirée des *Aveugles de Jéricho* (INV. 7281) figure dans un autre carnet (RF 9153, fol. 48 v.).

J.-P. C. - M.-A. D.

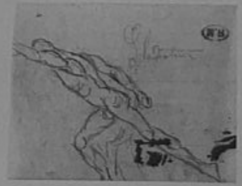
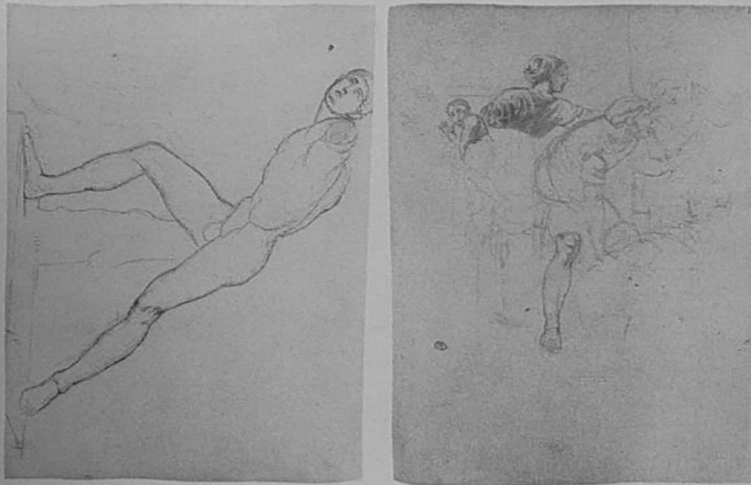
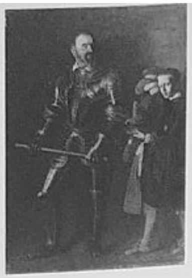


Fig. 36 a
Auguste RODIN,
Le Gladiateur Borghèse,
mine de plomb, *vers 1880 ?,*
Paris, musée Rodin.

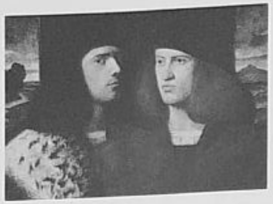
36





CARAVAGE
Alof de Wignacourt
INV. 57

DELACROIX



CARIANI
Portrait de deux jeunes hommes
INV. 101

37

Etudes de détail d'après
Alof de Wignacourt
de Caravage et d'après le
Portrait de deux jeunes hommes *de Cariani,*
vers 1825-1826

Mine de plomb.
H. 0,143 ; L. 0,234 (chaque feuillet).
Carnet ouvert p. 7 r.

Provenance

Vente Delacroix 1864, partie du n° 662 ; René Piot ; E. Moreau-Nélaton ; legs en 1927 (L. 1886 a). Inv. RF 9143.

Bibliographie

Johnson, 1981, I, p. 12 ; Sérullaz, 1984, II, p. 343.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Ce croquis et celui de la page suivante (fig. a) sont les seules études d'après les maîtres que comporte cet album, acheté en Angleterre en 1825 ; elles doivent avoir été exécutées peu après le retour de Delacroix de ce pays, en août de la même année. A la recherche de motifs pour *L'Exécution du doge Marino Faliero* (1826, Londres, Wallace Collection), Delacroix groupe sur la même feuille une étude d'après le jeune page du *Portrait d'Alof de Wignacourt* de Caravage et d'après le *Portrait de deux jeunes hommes* attribué à l'époque à Bellini, dont il fera également une copie à l'huile (cat. 159).

Le crayon vif et aigu paraît ici particulièrement proche de celui de Bonington (voir cat. 39). Ce dernier s'inspire du reste vers la même date du *Double Portrait* pour sa *Soirée vénitienne* (vers 1826-1827 ; Cambridge, Fogg Museum ; aquarelle à Montpellier, musée Fabre).

J.-P. C. - M.-A. D.

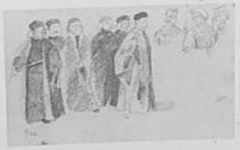
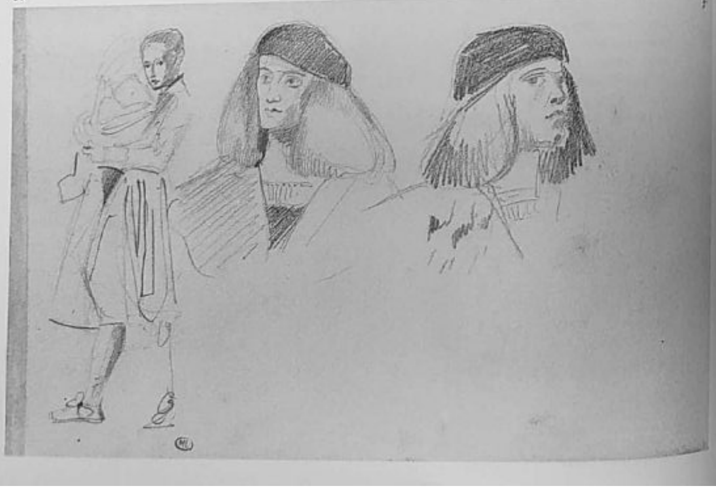
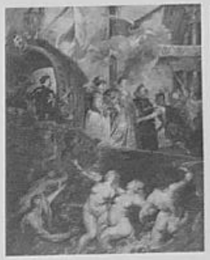


Fig. a
DELACROIX,
Etude d'après **L'Audience d'une ambassade vénitienne,** *Venise, XVIe siècle,*
Louvre, département des Arts graphiques.

37





RUBENS
Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille
INV. 1774

DELACROIX

38

Le Débarquement de Marie de Médicis
d'après Rubens, vers 1824-1830

Mine de plomb.
H. 0,290 ; L. 0,255.
Annoté à la mine de plomb :
ombres grises verd[âtres]-*clair-jaune-autour* [?]*pl*[us] *rouges-gris cendré bleu laqu*[e] *vert r*[ouge] *r*[ouge] *g*[ris]-*nuage blanc-laque sale plus g*[ris]-*moins haut bleu-brun-orange-verdâtre-plus jaune.*

Provenance

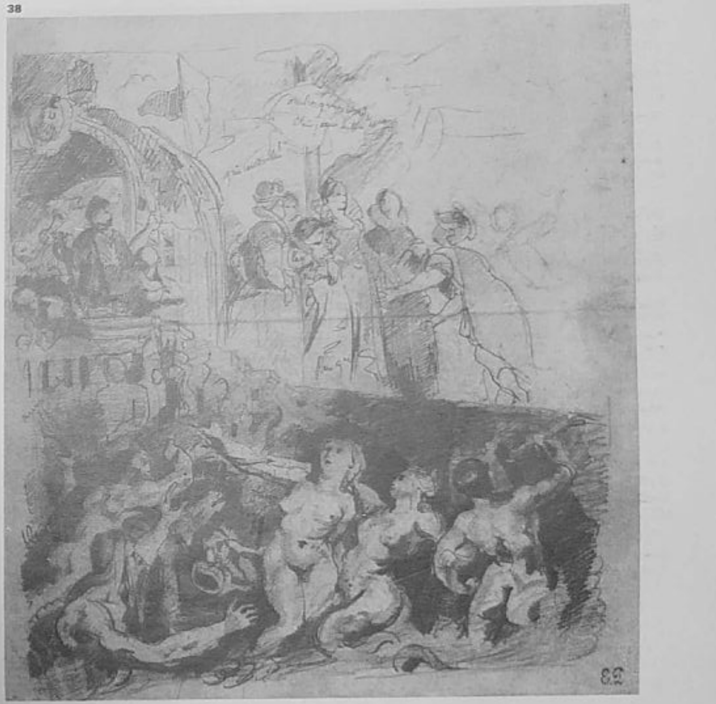
Atelier Delacroix ; vente 1864, sans doute partie du n° 637 ; baron Vitta ; don par ce dernier à la Société des amis d'Eugène Delacroix en 1934 ; acquis en 1953. Inv. RF 32249.

Bibliographie

White, 1967, p. 38-39, 44, fig. 1 ; Foucart et Thuillier, 1969, p. 79 ; Sérullaz, 1984, II, p. 48, n° 1340.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

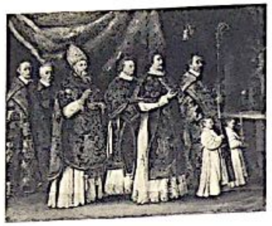
38



Etude au crayon, rare chez Delacroix, d'après l'ensemble d'une composition. L'artiste donne ici une version quelque peu comprimée mais pleine d'énergie de la grande toile baroque, « poussant » davantage l'exécution des tritons et naïades du premier plan, en esquissant seulement les personnages contemporains, en haut du tableau. Il explique lui-même : « [...] Rubens dédaigne l'histoire toute nue ou ne lui accorde qu'une place secondaire. [...] Dans un autre [tableau], les naïades, les tritons se jouent autour d'un navire ; Neptune lui-même le pousse par la poupe pour le faire aborder : c'est l'arrivée en France de la jeune Marie de Médicis. La scène principale, c'est-à-dire la reine elle-même entourée de ses courtisans et mettant le pied sur la terre française, se réduit à de petites proportions et n'est aperçue que dans le lointain » (*Ecrits*, éd. 1988, p. 173-174). Les coloris sont notés minutieusement, peut-être en prévision d'une copie à l'huile. Les deux petites esquisses parvenues jusqu'à nous (coll. part. parisiennes) sont toutes les deux refusées par Lee Johnson (1981, I, R 16 et R 17), qui propose pour la première l'attribution à Poterlet déjà suggérée par un annotateur du catalogue lors de son passage à la vente Arosa (25 II 1878). On conserve également une étude à l'huile de la naïade de profil au premier plan du tableau original (cat. 160).

Un dessin analogue au crayon (coll. part. ; ancienne coll. C. Cournault) d'après *La Naissance de Marie de Médicis* (INV. 1770) a été publié par Lee Johnson (1978-1980, p. 255, fig. 11), qui le date vers 1825 et le compare à notre dessin.

J.-P. C. - M.-A. D.



LE NAIN
La Procession
INV. 6841

Richard Parkes
BONINGTON
Arnold (Nottinghamshire), 1802 - Londres, 1828

39

La Procession
d'après Le Nain, 1826-1827

Aquarelle, rehauts de gouache.
H. 0,124 ; L. 0,158.

Provenance

Acheté à la vente après décès de l'artiste (29 VI 1829, partie du n° 135) par le troisième marquis de Landsdowne ; coll. des marquis de Landsdwone ; comte de Shelburne. Bowood House. Inv. 167.

Bibliographie

Shirley, 1940, p. 116.

Exposition

Nottingham, 1965, n° 239.

Bowood House, Trustees of the Bowood Collection.

L'activité de Bonington copiste au Louvre est considérable ; nombreuses sont les copies qui subsistent et essentiel se révèle leur rôle dans l'élaboration des œuvres de l'artiste. Il s'agit soit de croquis au crayon soit d'aquarelles, compositions entières ou détails, réalisés presque toujours d'après les tableaux nordiques ou vénitiens chers à la génération des jeunes romantiques.

C'est au Louvre, au printemps 1819, que Bonington, qui n'a pas dix-sept ans, rencontre James Roberts qui le fera entrer dans l'atelier de Gros. C'est au Louvre aussi, probablement au même moment, qu'il rencontre Delacroix. Celui-ci se souvenait en 1861 : « je voyais un grand adolescent en veste courte qui faisait, lui aussi et silencieusement, des études à l'aquarelle, en général d'après les paysages flamands. Il avait déjà, dans ce genre, qui, dans ce temps-là était une nouveauté anglaise, une habileté surprenante » (lettre à T. Thoré, cat. exp. Paris, 1992, p. 12).

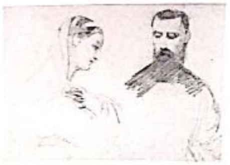


Fig. 39 a
BONINGTON,
Etudes d'après **La Visitation** *de Sebastiano del Piombo et un* **Portrait d'homme** *de Tintoret*,
Bowood House.

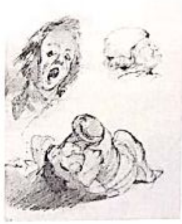


Fig. 39 b
BONINGTON,
Etudes d'après **La Kermesse** *de Rubens*,
Bowood House.

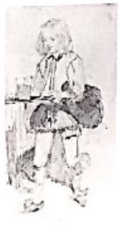


Fig. 39 c
BONINGTON,
Etude d'après **Le Concert** *de Ter Borch*,
Paris, Bibliothèque nationale.

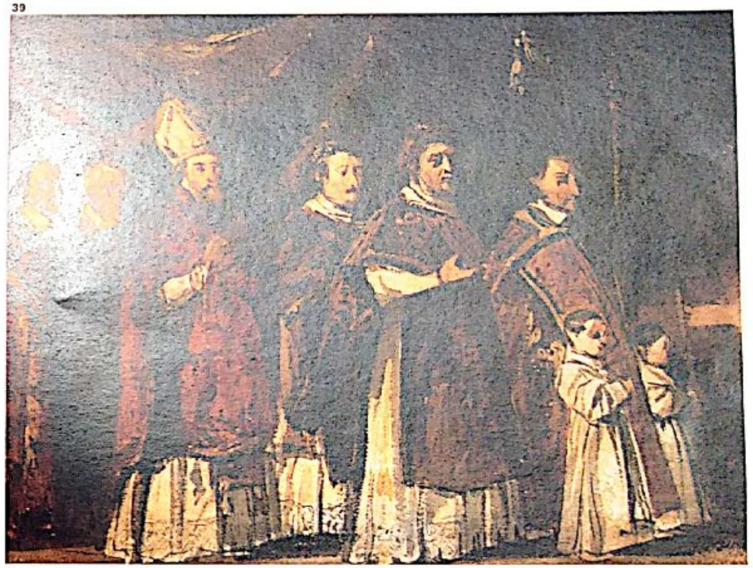
Les aquarelles de ce type conservées sont les cinq, présentées avec d'autres aquarelles sur un même montage et conservées à Paris à l'Institut néerlandais, d'après le *Portrait d'une dame de qualité et de sa fille* de Van Dyck (INV. 1243), des détails du *Roi boit* (INV. 1406) et du *Concert après le repas* (INV. 1407 ; déposé à Valenciennes) de Jordaens, *La Kermesse* de Rubens (INV. 1797) et *L'Adoration des bergers* de Palma Vecchio (INV. 4024 ; fig. 42 b ; exp. Paris, 1992, sous le même n° 61), une étude d'un détail des *Noces de Cana* de Véronèse (fig. 150 d ; exp. Nottingham, 1965, n° 237) et la présente aquarelle. Patrick Noon signale aussi (cat. exp. 1992, p. 62) une copie du *Calvaire* de Véronèse (INV. 145) dans une collection particulière britannique. D'autres ont dû exister (ainsi une « gouache » d'après la *Femme à sa toilette* de Titien, INV. 755, dans la vente Ricketts, 8 XII 1846).

Des croquis de détail au crayon, d'une vive et fine élégance, se trouvent au Castle Museum de Nottingham : d'après Metsys (INV. 1444 ; deux dessins), Ter Borch (INV. 1901), Pieter de Hooch (INV. 1373), Antonio Moro (INV. 1582) et Van der Helst (INV. 1334), Téniers (INV. 1878), Van de Venne (INV. 1924), F. Clouet (INV. 3253 et 3259), Champaigne (INV. 1135), Raphaël (INV. 614) ; à Bowood House : d'après Rubens (INV. 1797, fig. b), Sebastiano del Piombo (INV. 357) et Tintoret (INV. 758 ; fig. a), Rembrandt (d'après ; INV. 1743), Craesbeck (INV. 1179) ; à la Bibliothèque nationale de Paris : d'après Ter Borch (INV. 1901 ; fig. c) ; dans une collection inconnue (vente Christie's, 3 III 1970, n° 28) : d'après Craesbeck (INV. 1179).

La copie exposée est la seule exécutée par Bonington d'après une œuvre française, si l'on excepte ses dessins d'après Clouet et Champaigne, Flamands d'origine. Mais il la croyait flamande : le tableau était alors exposé comme de Frans II Pourbus, et l'attribution aux Le Nain n'a prévalu que récemment. L'aquarelle, au coloris chaleureux, à l'exécution sensuelle et aiguë, par petites touches en facettes, est une des plus achevées de l'artiste. Patrick Noon la date, comme celles de l'Institut néerlandais, de 1826-1827.

Tout au long de sa carrière, Bonington a intégré dans ses compositions historiques, comme par jeu, toujours avec élégance et comme en confidence, des figures de tableaux anciens ou simplement leurs costumes. Citons à nouveau la lettre de Delacroix : « Il tirait parti de toutes sortes de détails qu'il avait trouvés chez des maîtres et les ajustait avec une grande adresse dans ses compositions. On y voit des figures presque entièrement prises dans des tableaux que tout le monde avait sous les yeux, et il ne s'en inquiétait nullement [...] ; ces détails pris sur le vif, pour ainsi dire, et qu'il s'appropriait (il s'agit surtout de costumes), augmentaient l'air de vérité de ses personnages et ne sentaient jamais le pastiche. »

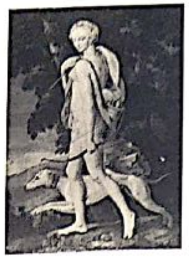
39



Notons les emprunts à Titien (INV. 753) du *François Ier et Marguerite de Navarre* de la Wallace Collection et du *François Ier et la duchesse d'Etampes* du Louvre, à Cariani (INV. 101) et à Léonard (INV. 778) de la *Soirée vénitienne* du Fogg Museum de Cambridge, à Giorgione-Titien (INV. 71) de *La Leçon de luth* d'une collection particulière (voir introduction chapitre 4, fig. g), à Sebastiano del Piombo (INV. 357) de *La Visite* du Museum of Fine Arts de Boston et à Ter Borch (INV. 1901) de *Méditation*, aquarelle de la Wallace Collection.

On donne à Bonington des copies à l'huile, sur l'attribution desquelles il convient, comme pour celles qui sont données à Delacroix, d'être circonspect : *Vue de Venise* du musée de Worcester, d'après Marieschi (INV. 162), *Page* d'après un détail du *Couronnement de Marie de Médicis* de Rubens (INV. 1778 ; vente Christie's, 17 VI 1966, n° 89), copies d'ensemble du même tableau (Levallois-Perret, coll. part. et vente Paris, Drouot-Montaigne, 13 XII 1988, n° 107). Le Fogg Art Museum de Cambridge possède une petite copie de *L'Ange quittant la famille de Tobie* de Rembrandt, dont l'attribution doit être soigneusement étudiée (Bowron, 1990, n° 44).

J.-P. C. - M.-A. D.



ÉCOLE DE
FONTAINEBLEAU
XVIe siècle
Diane chasseresse
INV. 445

Théodore
CHASSÉRIAU
Saint-Domingue, 1819 - Paris, 1856

40

Etude d'après
Diane chasseresse
de l'école de Fontainebleau,
vers 1840-1841

Mine de plomb.
H. 0,198 ; L. 0,153 (chaque feuillet).
Carnet ouvert p. 22 v.-23 r.

Provenance
Legs du baron Arthur Chassériau, 1934.
Inv. RF 26084.

Bibliographie
Sandoz, 1970, p. 52 ; Sandoz, 1986, n° 258, repr. ; Prat, 1988, II, p. 871, n° 2241, 23 r., repr.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques.

La *Diane chasseresse*, acquise par Louis-Philippe à la vente Le Breton en 1840, fut immédiatement envoyée à Fontainebleau, considérée comme un portrait de Diane de Poitiers par le Primatice ; une copie du buste seul fut commandée à H. Flandrin (fig. b).

Le tableau n'entrera au Louvre qu'après 1881. C'est donc à Fontainebleau que Chassériau exécute ce croquis d'une élégante vivacité, peu après l'entrée de l'œuvre dans les collections nationales, et la datation 1840-1841 proposée par Louis-Antoine Prat pour l'album dont il fait partie paraît parfaitement pertinente. Cet album comporte de nombreuses études faites au château, notamment d'après les fresques de la salle de Bal (Prat, 1988, II, n° 224 ; p. 36-38) et d'après les stucs de la Chambre de la duchesse d'Etampes (*ibid.*, p. 45-47). La page qui fait face à la *Diane* montre trois croquis de détail d'après la cheminée du salon de François Ier.

Chassériau exécute vers 1839-1840 quelques dessins (département des Arts graphiques) d'après des antiques du Louvre, sculptures, reliefs de sarcophages ou peintures murales (Prat, 1988, II, nos 2056-2069 ; fig. 89 b) ; ceux d'après des sculptures égyptiennes sont d'identification moins certaine (*ibid.*, nos 2108-2111).

Rappelons que le Louvre possède aussi de nombreux dessins exécutés par Chassériau en Italie d'après des antiques, des sculptures et des fresques médiévales, des fresques de Michel-Ange et Raphaël au Vatican et des tableaux d'Andrea del Sarto, Véronèse, Poussin, Dughet et Van Dyck, entre autres (Prat, 1988, I, nos 1468-1572).

On connaît aussi la copie peinte, commandée à Chassériau en 1837 pour Versailles et aujourd'hui au Louvre, du portrait de *Guillaume du Vair* de Frans II Pourbus (INV. 1712 ; fig. a), considéré aujourd'hui comme une bonne copie d'atelier d'un tableau d'une collection particulière allemande. Rappelons enfin que M. Sandoz a publié comme Chassériau une copie partielle du *Gentilhomme à l'épée* de Van Dyck (INV. 1248 ; Sandoz, 1982, p. 178, fig. 8).

J.-P. C. - M.-A. D.

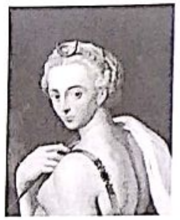
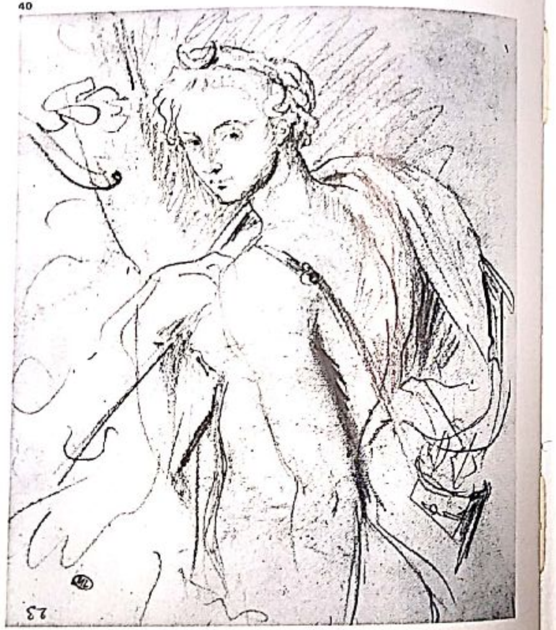


Fig. 40 b
Hippolyte FLANDRIN,
Diane Chasseresse *d'après un tableau de l'école de Fontainebleau,*
Versailles, Musée national du château.

40



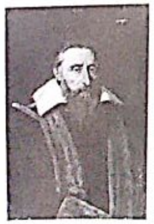
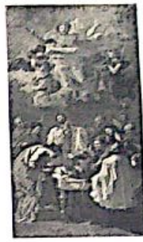


Fig. 40 a
CHASSÉRIAU,
Guillaume du Vair *d'après Pourbus le Jeune (atelier ?)*,
Louvre, département des Peintures.



POUSSIN
Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon
INV. 7289

CHASSÉRIAU

41

Deux études de **Religieux** *d'après le* **Saint François-Xavier** *de Poussin,*
vers 1841-1842 ?

Mine de plomb, manque à droite.
H. 0,154 ; L. 0,175.
Annoté à la mine de plomb autour des croquis : *blanc-noir-rouge*.

Provenance
Legs du baron Arthur Chassériau, 1934.
Inv. RF 24570.

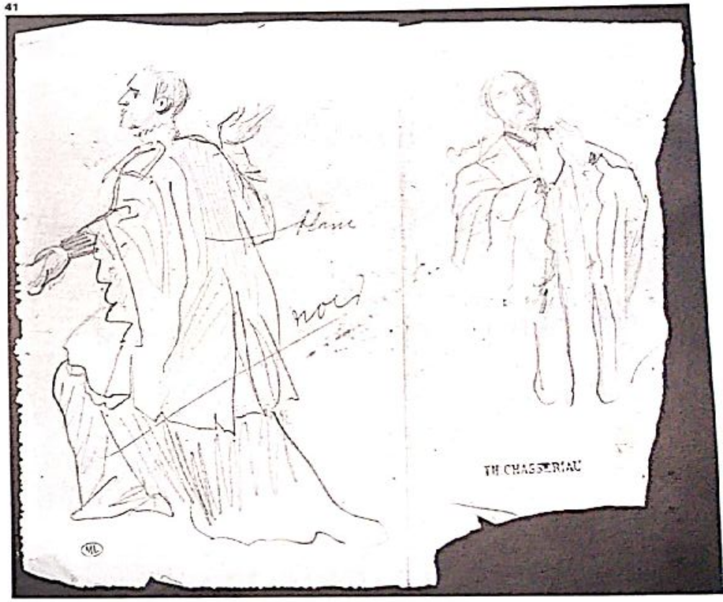
Bibliographie
Prat, 1988, II, p. 745-746, n° 2191, repr.

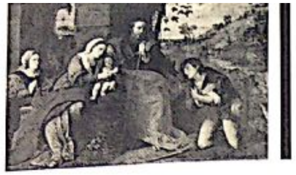
Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques.

Rapides croquis, exécutés d'un trait cursif affinant quelque peu les formes, d'après saint François-Xavier, à droite, et d'après son compagnon Jean Fernandez, à gauche. Louis-Antoine Prat, qui date la feuille vers 1841-1842, met en relation la figure de droite et le *Saint François-Xavier* peint postérieurement par Chassériau pour l'église Saint-Roch.

J.-P. C. - M.-A. D.

41





PALMA VECCHIO
L'Adoration des bergers
INV. 402

Thomas
COUTURE
Senlis, 1815 - Villiers-le-Bel, 1879

42

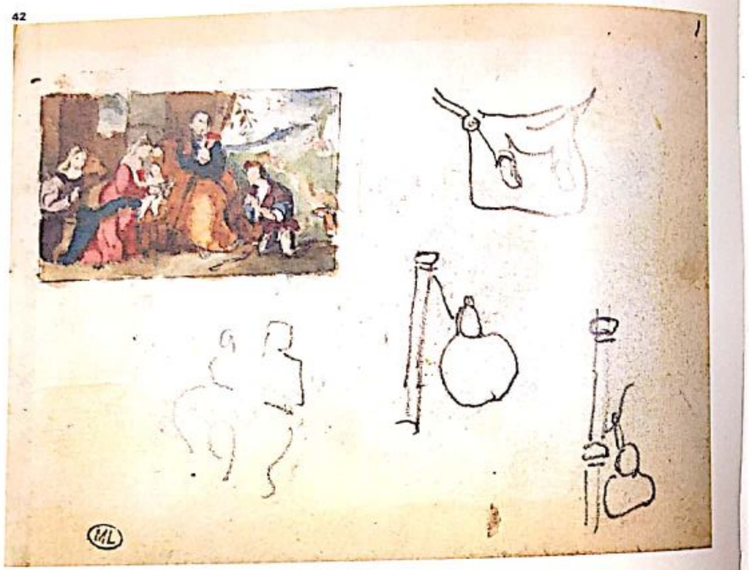
L'Adoration des bergers
d'après Palma Vecchio

Aquarelle et crayon.
H. 0,091 ; L. 0,122.
Carnet ouvert p. 1.

Provenance
Legs Moreau Nelaton, 1927.
Inv. RF 9106.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

42



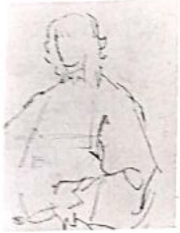


Fig. 42 a
COUTURE,
Essai d'après le **Portrait du duc de Lennox** *de Van Dyck*,
Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

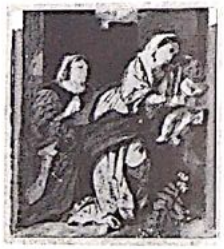


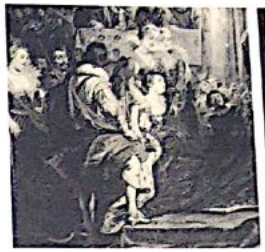
Fig. 42 b
Richard Parkes BONINGTON,
Détail d'après **L'Adoration des bergers** *de Palma Vecchio*,
Paris, Institut néerlandais.

On reste étonné de la facilité avec laquelle Couture empruntait, citait ou utilisait à la fois les antiques, les Vénitiens, Rubens ou Poussin, parfois dans une même œuvre comme *Les Romains de la décadence* (1847, musée d'Orsay ; voir Boime, 1980, p. 152-160). Lui-même a raconté ses visites au musée : « Plein d'ardeur et désireux de bien faire, j'allais au Louvre regarder les chers maîtres que j'aurais voulu égaler » (Bertauts-Couture, éd. 1932, p. 14). Il figure d'ailleurs sur les registres des cartes d'artistes (LL 3) en 1841 et 1849. Quelques années plus tard, à la tête d'un important atelier, il continue de venir au Louvre avec ses élèves, tels Manet (cat. 149) ou Feuerbach (cat. 167).
Ce dernier, écrivant à sa mère en 1852, résume l'enseignement de son professeur : « Au Louvre, il ne nous conduit que devant Raphaël, Titien et Véronèse » (*ibid.*, p. 38). Son admiration pour ces deux derniers artistes, auxquels son époque le comparait (voir introduction chapitre 5) est bien connue.

Dans ce contexte, cette menue aquarelle d'après un grand maître vénitien n'est pas surprenante. Nous n'avons pu identifier d'après quel prototype ont été réalisés les dessins au trait d'une besace et de deux gourdes, à droite de la feuille.

D'autres dessins faits au Louvre figurent dans ce même carnet : d'après *Le Concert champêtre* (fig. 138 a), d'après le *Portrait du duc de Lennox* de Van Dyck (INV. 1246 ; fig. a).

J.-P. C. - M.-A. D.



RUBENS
Le Couronnement de Marie de Médicis
INV. 1778, détail

COUTURE

43

Trois Princesses
d'après Le Couronnement de Marie de Médicis
de Rubens, vers 1856

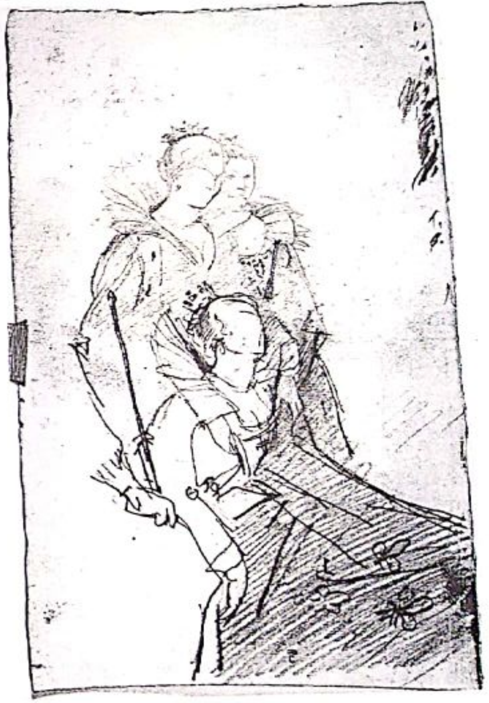
Mine de plomb.
H. 0,232 ; L. 0,152.

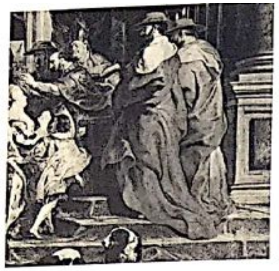
Provenance
Atelier de l'artiste ; don de Mme Camille Grodet-Moatti, petite-fille de l'artiste.
Inv. C. 71.403.

Bibliographie
Boime, 1980, p. 279.

Compiègne, Musée national du château.

43





Rubens
Le Couronnement
de Marie de Médicis
Inv. 1778, détail

COUTURE

44

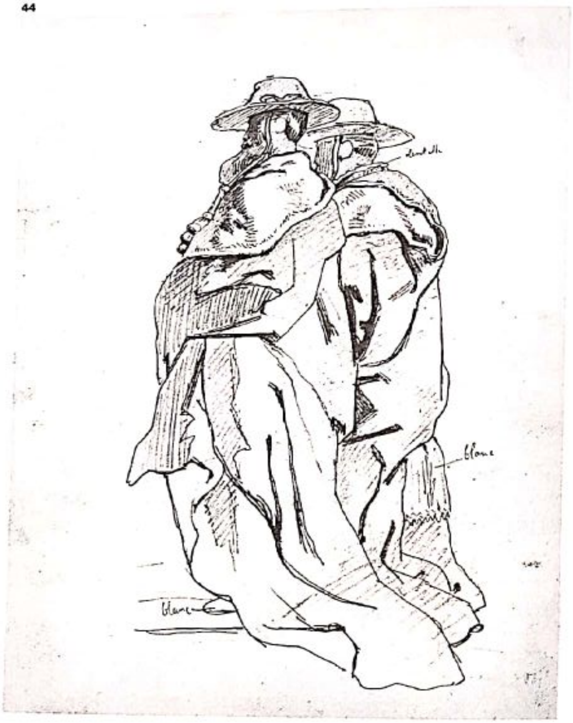
Deux Cardinaux
d'après Le Couronnement
de Marie de Médicis
de Rubens, vers 1856

Fusain, rehauts de craie blanche.
H. 0,320 ; L. 0,250.
Annoté : *dentelle / blanc*
(deux fois).

Provenance
Don de M. Bertauts-Couture, 1954.
Inv. I.G. 287.

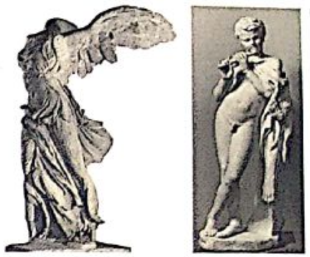
Alger, musée des Beaux-Arts.

44



Couture exprima à plusieurs reprises l'admiration qu'il portait à Rubens : « C'est certes bien en lui que je trouve la manifestation la plus forte de ce que je cherche à faire comprendre » (Bertauts-Couture, 1932, p. 110). En 1878, il note que la restauration de la série de *La Vie de Marie Médicis* a permis de retrouver « la touche du maître, inaltérable comme le diamant » (texte manuscrit inédit, musée du château de Compiègne, transcription par Odile Sébastiani-Picart au Service d'étude et de documentation du département des Peintures). Boime a rapproché le croquis de Compiègne du *Baptême du Prince impérial*, commandé en 1856 au peintre officiel du second Empire qu'était devenu Couture.
Le tableau, resté inachevé (musée du château de Compiègne), montre dans la disposition du groupe féminin de gauche des attitudes très proches de celui qu'il copie ici. En revanche, le rapprochement avec l'étude des deux cardinaux du musée d'Alger, d'une ampleur savamment rubénienne, apparaît moins révélatrice. Mais c'est dans l'exécution générale du sujet « qu'il se proposait de traiter selon la mode allégorique du temps de Rubens », comme Chennevières nous l'indique (1885, éd. 1979, II, p. 13-14), que la filiation entre les deux peintres apparaît la plus riche de sens. Même si Couture ne retient rien de la palette et du traitement pictural du maître flamand, la représentation de Napoléon Ier « porté par un nuage comme une divinité d'Opéra » (Vaisse, 1977, p. 50) apparaît bien comme une référence à la scénographie baroque que Rubens avait développée.

J.-P. C.-M.-A. D.



Victoire de Samothrace
vers 190 av. J.-C.
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
MA 2369

Satyre jouant de la flûte
réplique romaine d'après un
bronze du IIIe siècle
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
MA 594

Jean-Baptiste
CARPEAUX
Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

45

Etudes d'après
La Victoire
de Samothrace
et Satyre jouant de la flûte
1864?

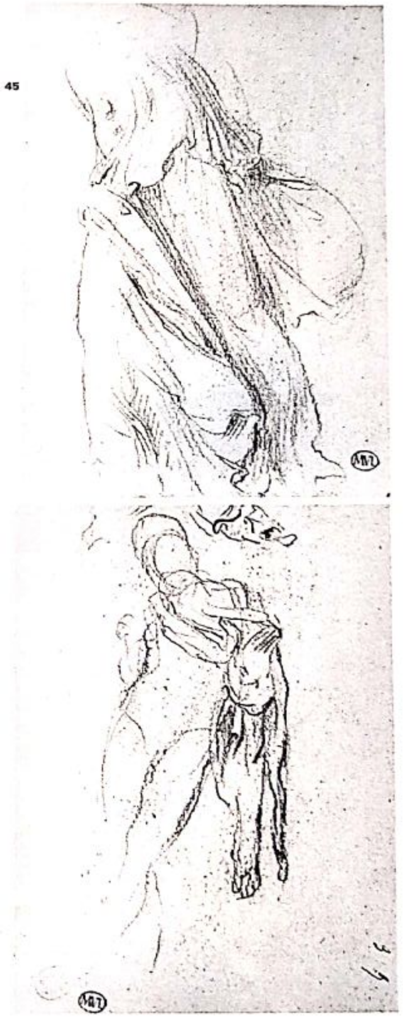
Crayon.
H. 0,110 ; L. 0,150, chaque page.
Carnet ouvert p. 2-3.

Provenance
Don Stirbey, 1851. Inv. CD 77.

Bibliographie
Kocks, 1981, p. 23, 198-199, n° 19, p. 200, n° 32 et p. 270, pl. 22.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

45



Carpeaux fut amené à fréquenter le Louvre pour diverses raisons. A deux reprises il participa à son décor sculpté : en 1854 avec le groupe du *Génie de la Marine* pour le pavillon de Rohan, et en 1863 avec *La France impériale éclairant le monde* et *Le Triomphe de Flore* pour la façade sur la Seine du pavillon de Flore. Habitué de la Cour impériale (le jeune prince était son élève), il laissa le souvenir des réceptions aux Tuileries dans plusieurs

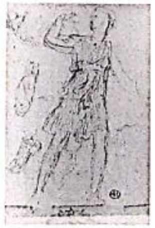


Fig. 45 a
Carpeaux,
Diane chasseresse *d'après l'antique*,
crayon, Valenciennes,
musée des Beaux-Arts.

CARPEAUX

toiles brillamment enlevées.
Enfin, comme la plupart des artistes de son époque, il vint étudier au musée. En 1850, alors qu'il quitte l'atelier de Rude et avant d'entrer dans celui de Duret, il écrit à son ami Dutouquet : « ... je renonce à l'atelier de M. Rude et je travaille chez moi seul et dans les musées » (Mabille de Poncheville, 1921, p. 75). Son nom figure dans les registres des cartes d'élèves aux années 1844 et 1850 (LL 7 et 9), dans celui des cartes d'artistes en 1862 (LL5), et le département des Arts graphiques conserve sa carte d'entrée délivrée en 1862 (RF 41390). L'éclectisme qui caractérise l'art de Carpeaux est particulièrement sensible dans la variété des modèles interrogés. Dirck Kocks a publié en 1981 une étude très complète sur les relations que Carpeaux entretenait avec les maîtres. Le sujet, très riche, ne peut être qu'évoqué ici.

Les débuts de Carpeaux sont marqués, de manière traditionnelle, par l'étude de la sculpture antique : un modelage de la Vénus accroupie lui vaut une médaille en 1851. *La Liseuse* (détruite) et *La Toilette* (Valenciennes) ont été respectivement rapprochées d'une tête d'Ariane et de *La Vénus de Milo* (Mabille de Poncheville, 1921, p. 148). Mais après son séjour italien il affirme une plus grande indépendance face aux modèles : « Je les attends tous avec leurs Faunes, leurs Vénus, pillés de l'antique. C'est de la sculpture d'occasion qu'ils font. Du reste, le *Siècle*, le *Monde illustré*, le *Constitutionnel*, et bien d'autres journaux ont bien attaqué la vieille Ecole et m'ont bien posé comme un homme libre de toute vieille routine. Voilà le secret, je sais » (lettre de 1863, *ibid.*, 1921, p. 206).

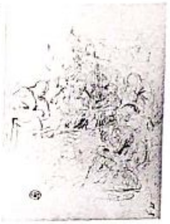


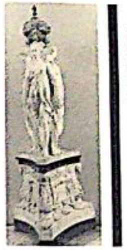
Fig. 45 b
Carpeaux,
La Mort de la Vierge *d'après Caravage*,
crayon,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Sur ces pages de carnet, le trait rapide et souple, tantôt ondulant, tantôt crépitant, traduit une recherche de mouvement plus que de volume ou de relief. Carpeaux s'intéresse au rythme des formes, ici particulièrement des draperies, et ne représente pas les sculptures dans leur entier. C'est la même impression de légèreté, paradoxale pour des études d'après le marbre, qui transparaît dans d'autres feuilles d'après des antiques, comme la *Diane* dite de Versailles du même carnet (fig. a), ou encore dans une feuille, généralement incluse dans les dessins préparatoires à *La Danse* (1868, musée d'Orsay ; voir Margerie, 1989, p. 35), d'après le *Vase Borghèse*.

Ce carnet, qui comporte plusieurs autres dessins faits au Louvre (fig. b), pourrait se placer en 1864, en raison d'un rendez-vous que fixe à Carpeaux la duchesse de Castiglione Colonna, plus connue sous son nom de sculpteur, Marcello, devant la *Diane chasseresse* le 4 août au matin de cette année (Archives du musée de Valenciennes, cité par Kocks, 1981, p. 143, note 64).

J.-P. C. - M.-A. D.

CARPEAUX



Pilon
Monument funéraire du cœur de Henri II
département des Sculptures
Inv. MR 1591

Adrien de Vries
Mercure et Psyché
département des Sculptures
Inv. MR 3270

46

Etudes d'après le Monument du cœur de Henri II *de Pilon et d'après* Mercure et Psyché *d'Adriaen de Vries*

Crayon.
H. 0,206 ; L. 0,130.

Provenance
Don Stirbey, 1881. Inv. CD 1655 recto et verso.

Bibliographie
Kocks, 1981, p. 49, 222, n° 215 ; p. 335, pl. 175.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Croquis particulièrement rapides et spirituels d'après deux chefs-d'œuvre de la sculpture maniériste : le trait se fait nerveux, comme fouetté, impatient de saisir le mouvement, accentué par quelques reprises au crayon gras. L'élan et le rythme qui animent le groupe de *Mercure et Psyché* peuvent être mis en relation avec *La Danse* de l'Opéra. Une première esquisse pour la *Fontaine de l'Observatoire*, qui montre quatre cariatides adossées portant le globe terrestre (musée d'Orsay, RF 1465), rappelle le célèbre monument de Pilon dont Carpeaux fit de très nombreuses études (fig. a).

J.-P. C. - M.-A. D.

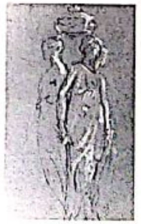
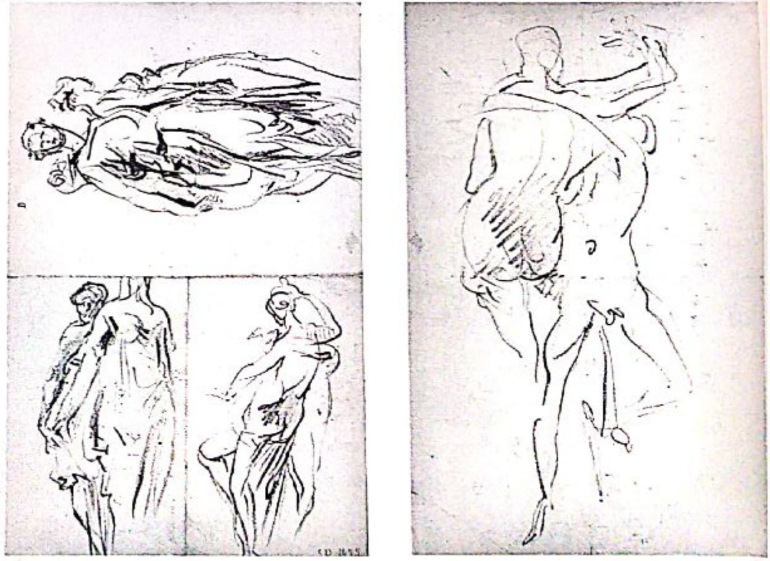


Fig. 46 a
Carpeaux,
Etude d'après le **Monument du cœur de Henri II** *de Pilon*,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

46



RUBENS
Le Couronnement
de Marie de Médicis
INV. 1778

CARPEAUX

47

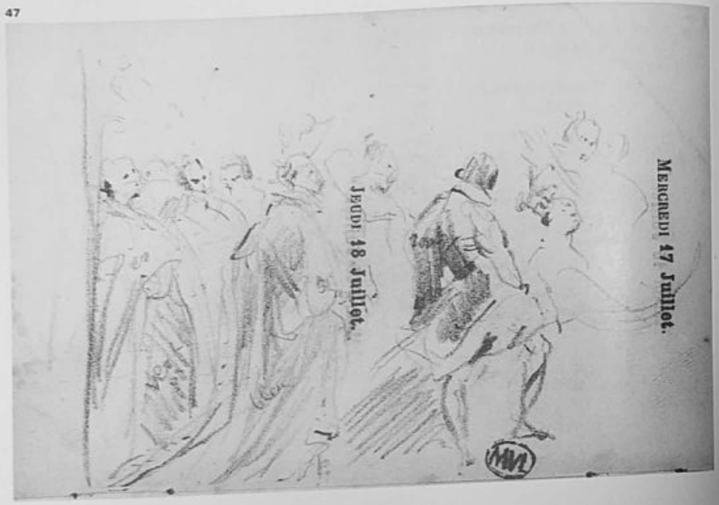
Etude d'après
Le Couronnement de Marie de Médicis
de Rubens

Crayon.
H. 0,120 ; L. 0,081.
Agenda 1867 ouvert p. 53 verso.

Provenance
Don Stirbey, 1881. Inv. CD 87.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

47


MERCREDI 17 Juillet.
JEUDI 18 Juillet.

REMBRANDT
L'Archange Raphaël
quittant Tobie
INV. 1736

CARPEAUX

48

L'Ange Raphaël quittant la famille de Tobie
d'après Rembrandt

Dessin à la pierre noire, rehauts de blanc.
H. 0,111 ; L. 0,156.
Carnet ouvert p. 16.

Provenance
Don Stirbey, 1881. Inv. CD 46.

Bibliographie
Kocks, 1981, p. 46, 229, n° 275.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

On a pu dire que l'œuvre de Carpeaux procédait d'une fusion entre l'art de la Renaissance italienne et le baroque nordique. D'un côté Michel-Ange (cat. 183-186), de l'autre Rubens et Rembrandt. Originaire de Valenciennes, comme Watteau dont il étudia longuement l'œuvre avant la réalisation de sa statue (fig. c), Carpeaux découvrit Rubens dans le musée de sa ville natale où était exposé le *Triptyque de saint Etienne*. Il approfondit son étude en 1863 lors d'un voyage à Bruxelles (Mabille de Poncheville, 1921, p. 206). Enfin, au Louvre, il ne manque pas de prendre au vol quelques notations d'après *Le Couronnement de Marie de Médicis* ou *La Kermesse* (fig. a). Il exécute également deux croquis rapides mais suggestifs, charbonneux et pétillants, d'après *L'Ange Raphaël* de Rembrandt, qui retint l'attention de nombreux artistes du XIXe siècle (fig. b ; voir cat. 163). Ainsi, par le choix de ces « modèles », il rejoint son contemporain Charles Baudelaire qui voyait dans la triade « Rembrandt-Rubens-Watteau » les « Maîtres de l'imagination » (Kocks, 1987, p. 323).

J.-P. C. - M.-A. D.

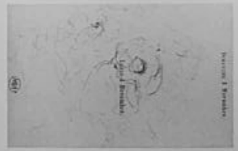


Fig. 48 a
CARPEAUX,
La Kermesse *d'après Rubens*,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

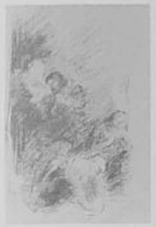


Fig. 48 b
CARPEAUX,
L'Ange Raphaël quittant la famille de Tobie *d'après Rembrandt*,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

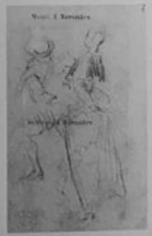
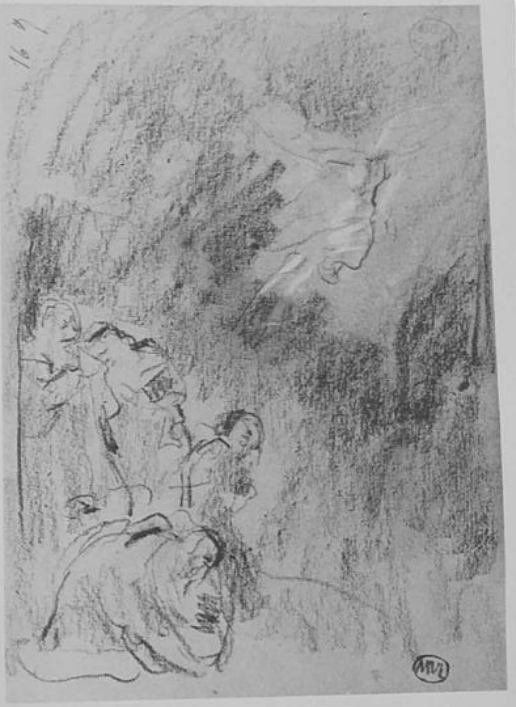
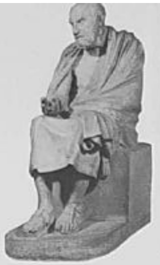


Fig. 48 c
CARPEAUX,
Etude d'après **L'Embarquement pour Cythère** *de Watteau*,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

48





Chrysippe
réplique romaine d'un original du IIIe siècle av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
Inv. MA 80

■ Edouard MANET

Paris, 1832 - *Id.*, 1883

49

Chrysippe
d'après l'antique, vers 1862

Sanguine et crayon.
H. 0,227 ; L. 0,143.
Inscription en b.d. : *27 34.*

Provenance
Vente A. Pellerin, juin 1954 ; acquis par le Louvre. Inv. RF 30509.

Bibliographie
Reff, 1982, cat. exp. Washington, n° 61 ; Leiris, 1964, p. 401-404, n° 4, fig. 2 ; Leiris, 1969, p. 8, n° 4 et p. 100, n° 100 ; Adriani, cat. exp. Tübingen, 1978, p. 358, repr. p. 292 ; Reff, 1982, p. 178, repr. p. 179.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

Ce dessin, si vivant, paraît exécuté d'après un modèle d'atelier. Alain de Leiris (1964) a de fait montré qu'il s'agissait d'un croquis d'après une statue du Louvre, réplique romaine d'un portrait du philosophe stoïcien Chrysippe par le sculpteur grec Euboulidès. Le dessin a été réalisé au moment où la tête de la sculpture, manquante, était remplacée par une tête d'Aristote ; elle a ensuite été remplacée par un moulage d'une tête d'un Chrysippe du British Museum. La statue est aujourd'hui présentée acéphale, la tête d'Aristote non loin d'elle.

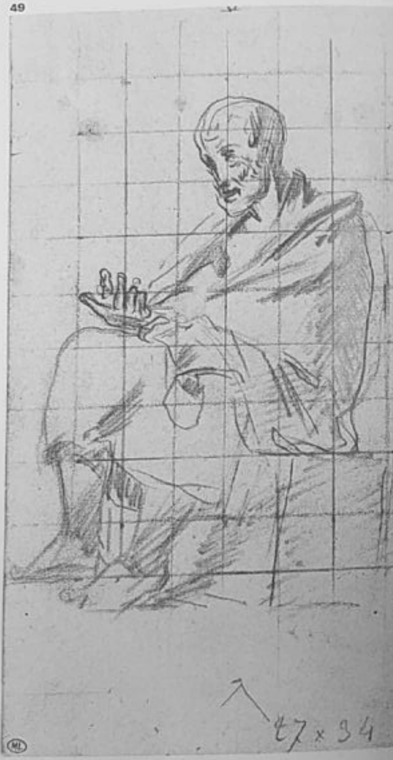
Parmi les nombreux dessins de Manet « d'après les maîtres » réalisés la plupart en Italie, d'une exécution volontairement abrégée dans leurs tracés discontinus et « ouverts », celui-ci apparaît particulièrement abouti et bien organisé dans la troisième dimension. Manet va s'inspirer de ce dessin pour la figure principale du *Vieux Musicien* (1862 ; Washington, National Gallery of Art), son plus ambitieux tableau avant le *Déjeuner sur l'herbe*, et fera poser Guéroult, le modèle qui servit pour le personnage, dans l'attitude de Chrysippe. Bien que le dessin du Louvre soit mis au carreau, il ne semble pas qu'il ait servi directement pour l'élaboration de la grande toile (Leiris, 1964, n° 9, p. 402).

L'actualisation quelque peu provocante de modèles du passé est bien sûr un des ressorts de l'art de Manet, qui utilise pour son tableau « l'antique » en même temps que *Les Buveurs* de Vélasquez (mais ici Chrysippe n'a-t-il pas l'allure d'un philosophe du peintre espagnol ?), comme ailleurs il rajeunit les grands Italiens de la Renaissance.

Cézanne exécutera une trentaine d'années plus tard (vers 1893-1896) un croquis d'après la même sculpture (Chappuis, 1973, n° 1090, fig. a).

J.-P. C. - M.-A. D.

49



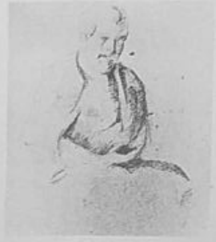
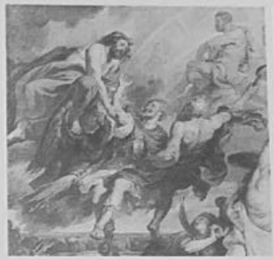


Fig. 49 a
Paul CÉZANNE,
Chrysippe d'après l'antique, vers 1893-1896,
collection particulière.



RUBENS
L'Apothéose de Henri IV
INV. 1779, détail

■ Paul CÉZANNE

Aix-en-Provence, 1839 - *Id.*, 1906

Nous avons tenté de grouper ici les croquis selon un ordre qui tienne compte des goûts de Cézanne (Rubens et Puget d'abord), et ensuite de la technique et de la chronologie des modèles : dessins, peintures, sculptures antiques puis modernes ; certains versos (Chardin, Puget, Satyre antique) venant briser cet ordre. Les trois dessins d'après Poussin reçoivent leur propre numérotation dans la section « d'après Poussin » (cat. 120-122).

50

L'Apothéose de Henri IV
d'après Rubens, vers 1864-1865

Crayon.
H. 0,400 ; L. 0,300.
Inscription en b. : *Ce dessin m'a été offert par Paul Cézanne en 1865.*
S. : *Jacomin.*

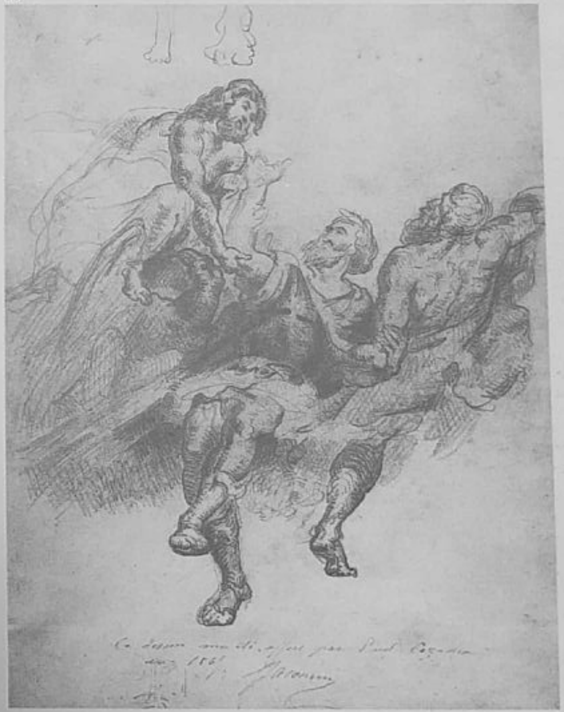
Provenance
Coll. Jacomin, Paris ; coll. Joseph Rignault, Avignon ; coll. Boudot-Lamotte, Paris ; vente Paris, 5 VI 1953, n° 1 ; coll. particulière, Paris, coll. Nathan, Zurich.

Bibliographie
Chappuis, 1973, n° 102, repr.

Exposition
Paris, 1988, n° 73, repr.

Allemagne, collection particulière.

50



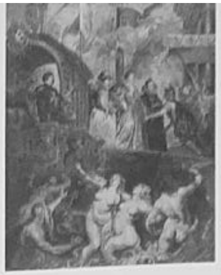
Rubens est, avec les antiques et les sculptures « modernes », la grande référence de Cézanne au Louvre et un modèle constant. Dans les années correspondant à celles de ce dessin, il répondait à un questionnaire où lui était demandé quel était son peintre préféré : « Rubens » (Chappuis, 1973, p. [50]). La galerie Médicis reste pour lui une source de formes, de solutions plastiques, comme elle l'a été avant lui, au Luxembourg, pour La Hyre, Coypel ou Watteau, puis, montrée au Louvre, pour Bonington, Carpeaux ou Delacroix (voir cat. 38, 47).

Seuls deux de ses croquis se réfèrent à d'autres toiles de Rubens que celles de l'illustre série : d'après *Le Christ en croix* (INV. 1766) aujourd'hui donné à Van Dyck et d'après *Elie dans le désert* (INV. 1761), tableau en partie d'atelier déposé maintenant à Valenciennes.

Ce dessin semble être la première étude exécutée par Cézanne, vers 1864-1865 selon Laurence Gowing, d'après une œuvre du Louvre. Dans les salles du musée, ou d'après une reproduction ? Le caractère complexe, l'élaboration semble-t-il longue (« de loin le plus fini des dessins de l'artiste », note Gowing) suggèrent la seconde hypothèse, et l'on rappellera que Cézanne possédait une photographie du tableau (Reff, 1960, p. 304).

L'indication, à la fois violente et chaotique, juxtapose des petites hachures pour traduire le modelé ; Cézanne dessine, curieusement, la figure de Jupiter à une échelle beaucoup plus petite que celle des deux autres personnages.

J.-P. C. - M.-A. D.



RUBENS
Le Débarquement de Marie
de Médicis au port de Marseille
Inv. 1774

CÉZANNE

51

Trois Naïades
d'après Le Débarquement
de Marie de Médicis
de Rubens, vers 1876-1879

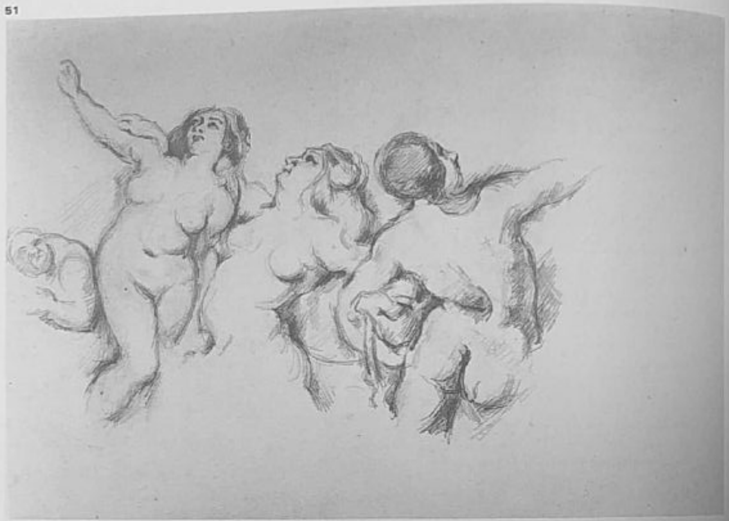
Crayon.
H. 0,310 ; L. 0,450.

Provenance
Paul Cézanne fils.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 214, repr. ; Chappuis, 1973, n° 455, repr. ; Adriani, cat. exp. Tübingen, 1978, n° 162.

Zurich, collection
Mme M. Feilchenfeldt.

51



Grand et puissant dessin, le seul où Cézanne dessine dans son ensemble le groupe des trois naïades de Rubens. Le crayon pesant alourdit les formes, épaissit les visages en insistant sur leurs traits. Mais le résultat apparaît d'une force peu commune et traduit l'essentiel, la puissance des corps cambrés et leur mouvement d'ensemble. C'est comme un nœud de forces torrentueuses qui les lie, fort comme un sarment de vigne, et circule d'un corps à l'autre. Déjà l'indication du trait se discipline, et le dessin apparaît comme un organisme cohérent.

Chappuis pense que l'œuvre, qu'il date de 1876-1879, a pu être exécutée d'après une photographie.

J.-P. C. - M.-A. D.

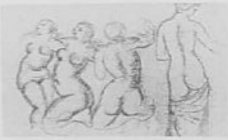


Fig. 51 a
Aristide MAILLOL,
Naïades *d'après Rubens,*
localisation inconnue.

CÉZANNE

52

Naïade
d'après Le Débarquement
de Marie de Médicis
de Rubens, vers 1873-1877

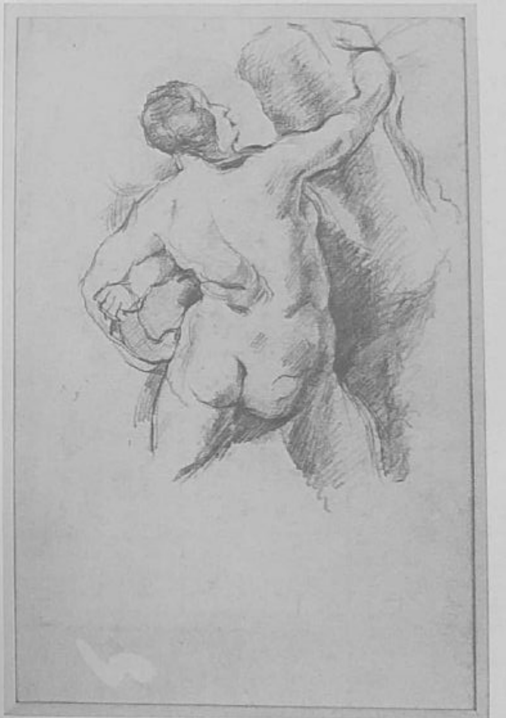
Crayon.
H. 0,222 ; L. 0,143.

Provenance
Coll. Lichtenhahn, Bâle ; coll. Scharf, Londres ; vente Londres, Sotheby's, 4 XII 1991, n° 103, repr.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 217, repr. ; Chappuis, 1973, n° 369, repr.

Suisse, collection particulière.

52



Dessin très précoce, daté par Chappuis entre 1873 et 1877, et donc probablement antérieur à la grande feuille de la collection Feilchenfeldt (cat. 51), crayonné sans économie mais d'une grande intensité et justement indiqué, malgré un épaississement de la figure et quelques incertitudes dans l'anatomie de la jambe et du bras droits.

J.-P. C. - M.-A. D.

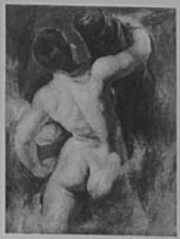
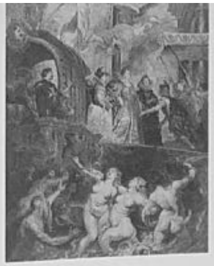


Fig. 52 a
William ETTY,
Naïade *d'après Rubens,*
Edimbourg, The Royal Scottish Academy.



RUBENS
Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille
Inv. 1774

CÉZANNE

53

Naïade
d'après Le Débarquement de Marie de Médicis *de Rubens, vers 1895-1898*

Crayon.
H. 0,208 ; L. 0,122.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.184 verso. Provient du carnet BS II, p. XLVI.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 216, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1126, repr. ; Ratcliffe, cat. exp. Newcastle-Londres, 1973, n° 79, repr. 167 ; Koepplin, 1988, n° 105, repr.

Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

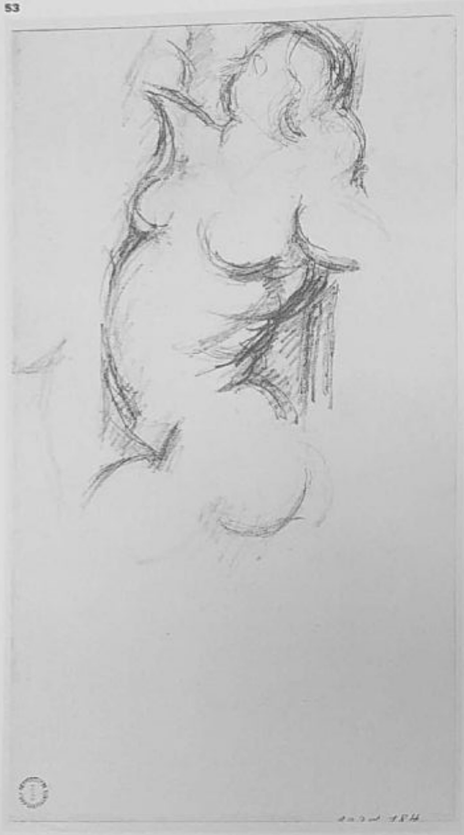
Croquis tardif, datable selon Chappuis vers 1895-1898, d'après la naïade centrale du célèbre groupe de Rubens.

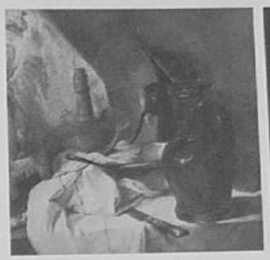
Dessin d'une autorité synthétique définitive, mais palpitant de vie : le visage et la chevelure sont ramenés à quelques signes accordés à ceux qui résument les courbes du corps, et s'enchaînent comme des vagues. L'essentiel est traduit, la torsion du buste et la façon dont les volumes s'accrochent les uns aux autres.

Voir pour le verso de la feuille, d'après Chardin, le numéro suivant.

J.-P. C.-M.-A. D.

53





CHARDIN
La Raie
Inv. 3197, détail

CÉZANNE

54

Etude d'après La Raie *de Chardin, vers 1887-1891*

Crayon.
H. 0,122 ; L. 0,208.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.184. Provient du carnet BS II, p. XLVI verso.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 234, repr. ; Chappuis, 1973, n° 958, repr. ; Ratcliffe, cat. exp. Newcastle-Londres, 1973, n° 79 p. 167, repr. ; Adriani, cat. exp. Tübingen 1978, n° 118, repr. p. 214 ; Koepplin, 1988, n° 63, repr.

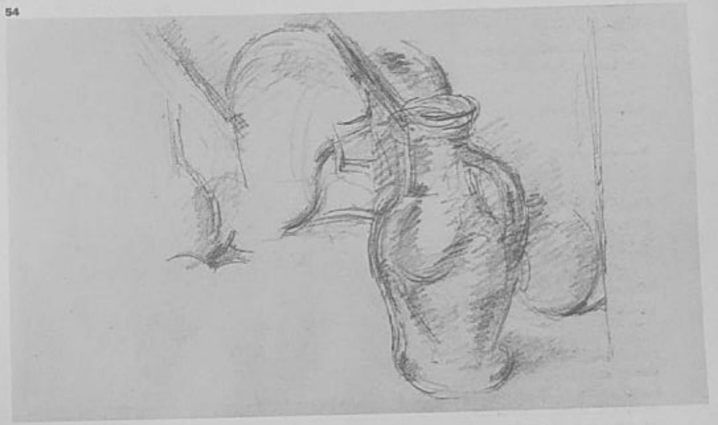
Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

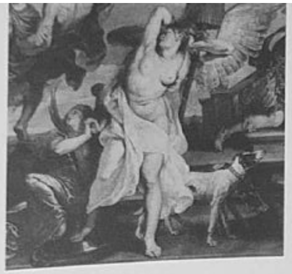
Une des rares occasions où Cézanne prend un croquis d'après une nature morte et nous montre ses préoccupations dans ce domaine. Chappuis reproduit non sans raison à côté de ce dessin une nature morte au crayon (*Pain sans mie* ; anc. coll. K. Clark, Londres ; Chappuis, 1973, n° 957) qu'il date des mêmes années 1887-1890 et qui témoigne du même souci de rimes plastiques et de formes ouvertes, avec des hachures et des tracés répétés très voisins. Cézanne indique à droite de son croquis la limite du cadre et petit à petit, accumulant les imprécisions pour arriver à une précision infaillible dans la rigueur de structure et la justesse dans les lumières, met en place les formes autour de la cruche, faisant se correspondre les tracés courbes ou sinueux.

Au verso, dessin d'après Rubens (voir numéro précédent).

J.-P. C.-M.-A. D.

54





RUBENS
L'Apothéose de Henri IV
Inv. 1779, détail

CÉZANNE

55

Bellone *d'après*
L'Apothéose de Henri IV
de Rubens, vers 1879-1882

Crayon.
H. 0,485 ; L. 0,300.

Provenance
Bernheim-Jeune, Paris ; baron Robert von Hirsch, Bâle ; sa vente, Londres, Sotheby's, 27 VI 1978, n° 894, repr.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 204, repr. ; Chappuis, 1973, n° 489, repr. ; Adriani, cat. exp. Tübingen, 1978, n° 165.

Zurich, collection Walter Feilchenfeldt.

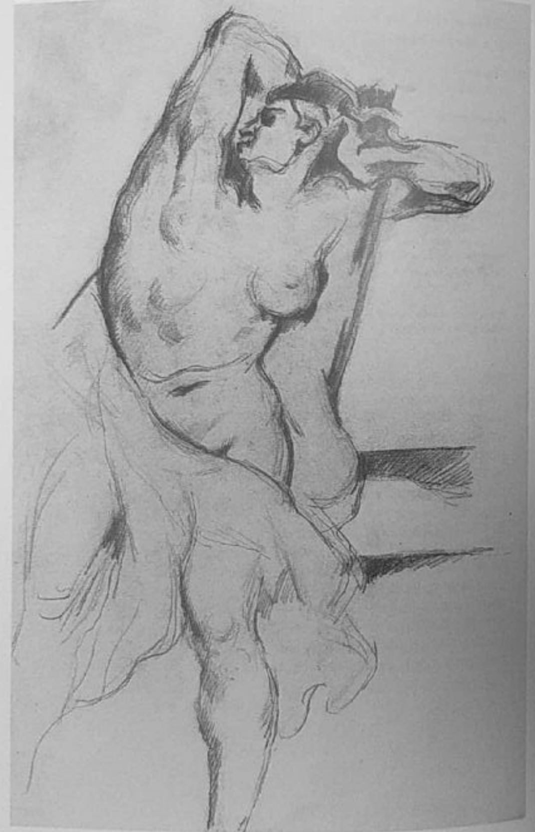
Avec les naïades du *Débarquement de Marie de Médicis* et plus qu'elles peut-être, la monumentale Bellone portant un trophée d'armes, au centre de *L'Apothéose de Henri IV*, a suivi Cézanne tout au long de sa carrière (voir cat. 56-58). Toujours il l'a copiée partiellement, privilégiant la partie supérieure du corps, sans indiquer ni les pieds, ni les ailes.

Dans ce grand dessin que Chappuis date entre 1879 et 1882, elle apparaît comme une figure étrange et grandiose, monstrueusement athlétique, et renvoyant aux exemples michelangelesques dont se réclamait Rubens. Cézanne aplatit la figure, diminue la tête, enfle le bras levé, appuie sur les obliques en les tendant davantage, relie la figure à l'espace en faisant rimer, à droite, une ombre au sol et le dos d'un chien noir avec les horizontales du bras gauche.

Un dessin très comparable, de date voisine mais plus désordonné et qui pourrait être de peu antérieur, se trouvait en 1973 dans une collection londonienne (Chappuis, 1973, n° 489 bis). Un troisième dessin (coll. part.), plus rythmé dans l'articulation des courbes, paraît sensiblement postérieur (*ibid.*, n° 490).

J.-P. C. - M.-A. D.

55



CÉZANNE

56

Bellone
d'après Rubens, vers 1888-1891

Crayon.
H. 0,216 ; L. 0,137.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-68 b.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. XXXIX.

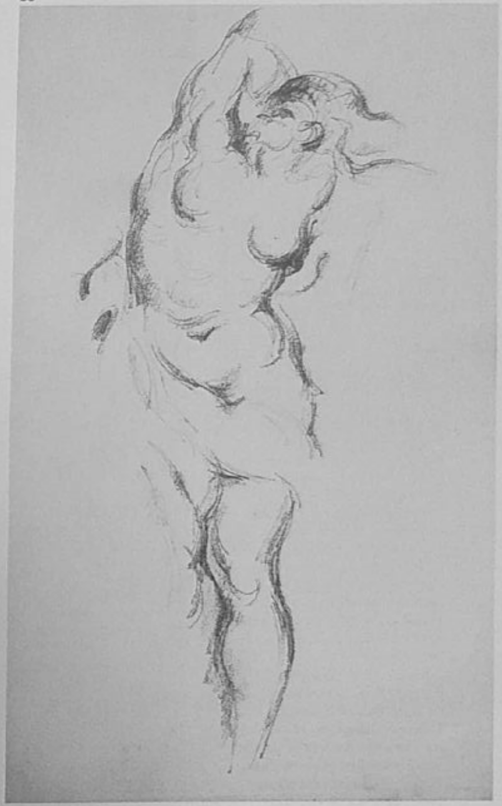
Bibliographie
Berthold, 1958, n° 208, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1007, repr. ; Reff, 1989, p. 212, repr.

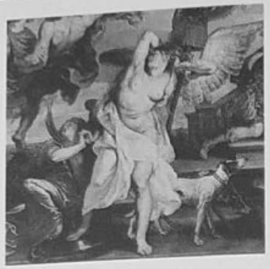
Philadelphie, Museum of Art.

Puissant dessin, daté par Chappuis 1888-1891, d'après la Bellone déjà dessinée par Cézanne (cat. 55), d'une grande cohérence dans l'enchaînement des courbes fortement appuyées mais d'une belle et libre respiration. Cézanne ne retient que les signes essentiels, de la cheville au coude levé, sacrifiant le visage mais affirmant fortement la courbe de l'oreille, éliminant à gauche la jambe oblique, à droite le bras horizontal, pour mieux exprimer la monumentalité de la figure, verticale comme une flamme.

J.-P. C. - M.-A. D.

56





RUBENS
L'Apothéose de Henri IV
INV. 1779, détail

CÉZANNE

57

Bellone
d'après Rubens, vers 1896-1899

Crayon.
H. 0,209 ; L. 0,122.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.158.
Provient du carnet BS II, p. L.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 212, fig. 5 ; Chappuis, 1973, n° 1140, repr. ; Koepplin, 1988, n° 107, repr.

Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

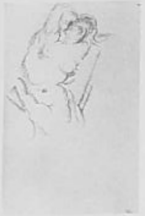


Fig. 57 b
CÉZANNE,
Bellone *d'après Rubens*,
Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

Chappuis date ce croquis de 1896-1899. Il est particulièrement intéressant de le comparer à celui de Philadelphie (cat. 56), d'une dizaine d'années antérieur.
Ce qui restait de tension un peu contrainte fait place ici à une totale liberté. La figure est à la fois plus mouvementée et simplifiée, dans des rythmes fluides où se nouent les arabesques. La chevelure et le bras horizontal se conjuguent en une ligne sinueuse, les courbes et contre-courbes se trouvent stabilisées, comme apaisées, par les directions rectilignes du bâton et des ombres portées au sol. Tout apparaît léger, comme un torrent de courbes et de boucles jouant dans la lumière, vivant et bruissant ainsi qu'un organisme végétal.

Deux autres dessins contemporains, l'un dans l'album de Bâle, l'autre dans celui du Louvre (Chappuis, 1139 et 1138), montrent seulement la partie supérieure de la figure, dans un esprit plus synthétique, précubiste si l'on ose dire (fig. a et b).

Pour le verso de la feuille, d'après Poussin, voir cat. 120.

J.-P. C. - M.-A. D.

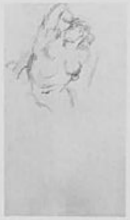
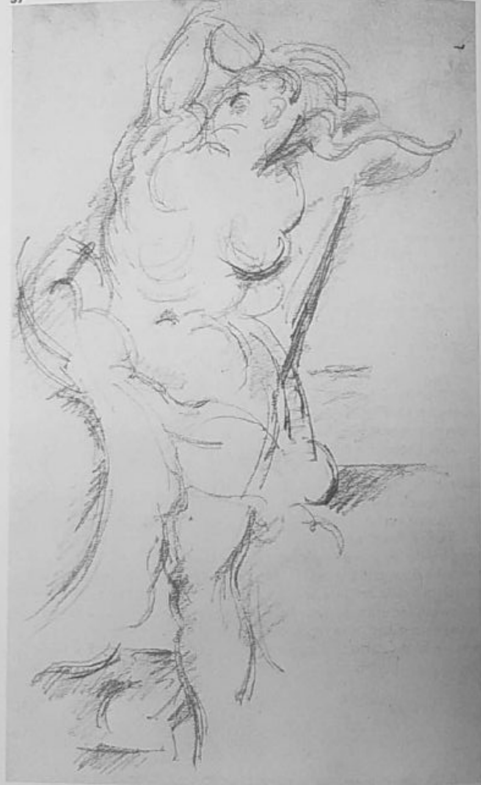


Fig. 57 a
CÉZANNE,
Bellone *d'après Rubens*,
Bâle, Kunstmuseum.

57



CÉZANNE

58

Bellone
d'après Rubens
et Etude de crâne,
vers 1900 ou peu après

Crayon.
H. 0,209 ; L. 0,122.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.187.
Provient du carnet BS II, p. VII.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 210, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1215, repr. ; Ratcliffe, cat. exp. Newcastle-Londres, 1973, n° 78, repr., n.p. 167 ; Adriani, cat. exp. Tübingen, 1978, n° 122, p. 338, repr. p. 128 ; Koepplin, 1988, n° 107, repr.

Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

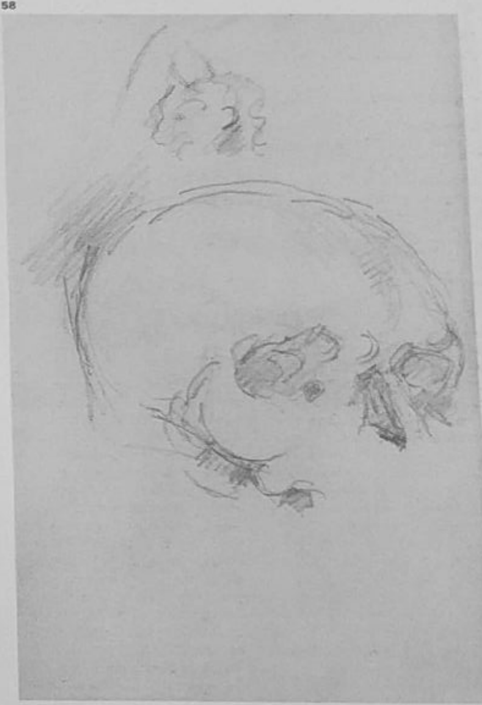
Dessin particulièrement émouvant (la vie et la mort), le dernier probablement de Cézanne (après 1900 ?) où apparaisse une référence à sa chère Bellone (voir cat. 55-57).

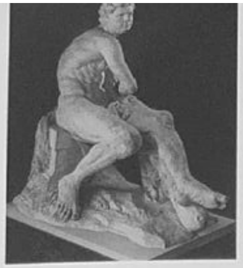
Quel est des deux croquis le premier exécuté ? Le crâne a-t-il été dessiné sur une page comportant un croquis laissé inachevé d'après Rubens ? Mais les dessins paraissent de date voisine, et les traits cursifs qui mettent en place les orbites du crâne et la petite tête de Bellone semblent réalisés comme en écho. N'oublions pas que Cézanne avait dans son atelier une photographie de *L'Apothéose de Henri IV* (cat. 50).

Les tableaux de Cézanne montrant des crânes comptent parmi ses dernières œuvres, vers 1900-1904 (Venturi 1936, p. 753 et 759).

J.-P. C. - M.-A. D.

58





PUGET
Hercule gaulois
département des Sculptures
Inv. N 15345

CÉZANNE

59

Hercule gaulois

d'après Puget, vers 1884-1887

Crayon.
H. 0,475 ; L. 0,308.

Provenance

Ambroise Vollard ; Galerie Zak, Paris ; S. Meller, Budapest. Inv. SG 3339.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 108, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1000, repr.

Francfort, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung.

L'Aixois Cézanne a dessiné à maintes reprises d'après le Marseillais Puget : au Louvre d'après le *Milon de Crotone* (cat. 60), le *Persée et Andromède* et les *Atlantes* de Toulon dont étaient exposés des moulages, dans son atelier d'après le moulage d'un « *Amour* » alors attribué au sculpteur, motif aussi de plusieurs natures mortes tardives (entre autres Londres, Courtauld Institute et Stockholm, Nationalmuseum).

L'*Hercule gaulois* paraît avoir fasciné Cézanne. Chappuis ne catalogue pas moins de dix-neuf dessins exécutés, selon lui, entre 1872-1875 et 1894-1897.

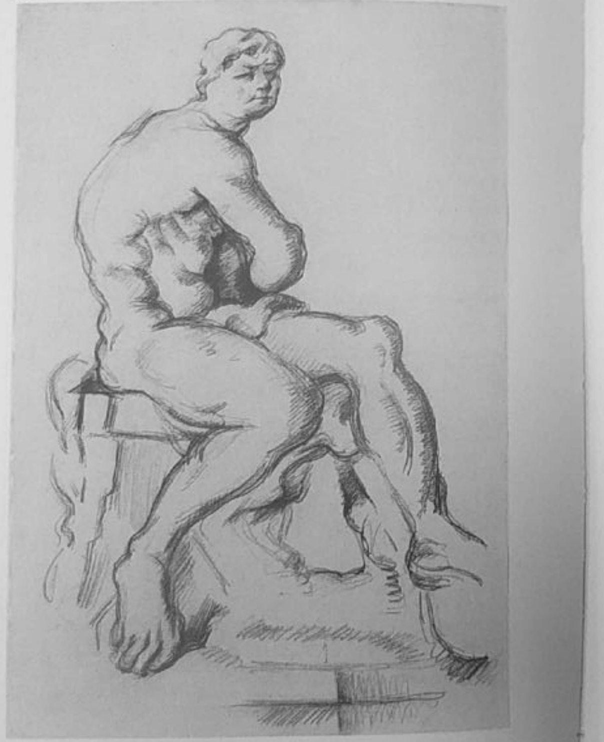
Le dessin de Francfort, datable vers 1884-1887, est le plus complet et le plus ambitieux, magnifique dans les déformations tortueuses qu'il impose au modèle : toute petite tête, orteils déviés. Les formes bossuées traduisent une allégresse rageuse, grâce à l'énergie des indications en S qui s'enchaînent et rebondissent. On pense aux études de branches d'arbres que Cézanne multiplie alors.

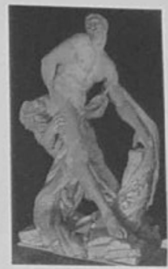
Un dessin de mêmes dimensions, probablement plus tardif (vers 1887-1888 ? ; Chappuis, 1973, n° 999, repr.), à Rotterdam, résume davantage les formes en les baignant dans la lumière et en éliminant certains détails.

L'angle de vue, l'éloignement, la hauteur de l'œil du dessinateur sont les mêmes pour sept des *Hercule gaulois*, dont ceux de Francfort et de Rotterdam, les plus grands : on peut penser que Cézanne s'est assis à chaque fois sur le même siège du musée, peut-être la banquette à dossier que montre une photographie de la salle Puget prise après son réaménagement de 1886 (Berthold, 1958, p. 128).

J.-P. C. - M.-A. D.

59





PUGET
Milon de Crotone
département des Sculptures
Inv. MR 2075

CÉZANNE

60

Milon de Crotone

d'après Puget, vers 1890

Crayon.
H. 0,182 ; L. 0,116.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-17 b.
Provient du carnet de Philadelphie I, p. 22.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 104, fig. 130 ; Chappuis, 1973, n° 977, repr. ; Reff, 1989, p. 76, repr.

Philadelphie, Museum of Art.

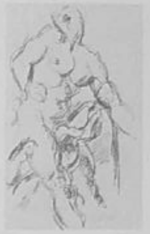


Fig. 60 b
CÉZANNE,
Milon de Crotone *d'après Puget*,
Bâle, Kunstmuseum.

Cézanne dessine douze fois le Milon de Crotone, entre 1870-1873 et 1898 environ. Sept fois la sculpture est vue sous le même angle latéral, montrant le corps de profil ; une fois, le corps est vu de trois quarts ; une fois de dos (Chappuis, 1973, n° 976, 978, repr.). L'angle de vue adopté ici, montrant le corps quasiment de face, est retenu trois fois par Cézanne : dans un dessin daté par Chappuis de 1895-1898 (coll. Mellon, Etats-Unis ; *ibid.*, n° 1131, repr.) montrant la figure entière, dans un second, de l'album de Bâle (*ibid.*, n° 1200, repr. ; fig. a), et dans le dessin exposé.

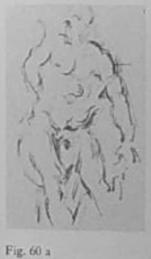


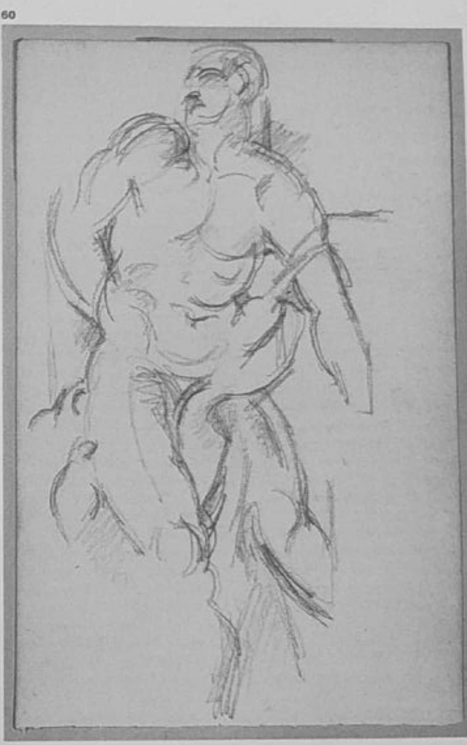
Fig. 60 a
CÉZANNE,
Milon de Crotone *d'après Puget*,
Bâle, Kunstmuseum.

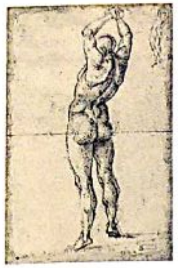
Les deux derniers dessins sont tout proches, mais le trait de celui de Bâle apparaît plus sinueux et dansant, plus librement baroque ; Chappuis le date de 1897-1900 comme le dessin de même style montrant la statue de trois quarts (n° 1201, fig. b).

Le dessin de Philadelphie, au contraire, bien appuyé, affirme des volumes tendus et ronds, fortement articulés, ce qui justifie la date antérieure, vers 1890, que propose Chappuis.

J.-P. C. - M.-A. D.

60





SIGNORELLI
Homme nu, de dos
département
des Arts graphiques
Inv. 1797

CÉZANNE

61

Homme nu les bras levés *d'après Signorelli, vers 1887-1890*

Crayon.
H. 0,216 ; L. 0,137.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-61 a.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. XXXI.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 280, repr. ; Chappuis, 1973, n° 996, repr. ; Reff, 1989, p. 195.

Philadelphie, Museum of Art.

Cézanne a dessiné à plusieurs reprises d'après les dessins de nu de Signorelli conservés au Louvre : l'*Homme de dos portant un corps* (Inv. 1801) dont il fit un dessin très complet vers 1866-1869 (anc. coll. K. Clark, Londres ; Berthold, 1958, n° 251 ; Chappuis, 1973, n° 182), les *Deux Hommes debout* (Inv. 1799) dont il dessina à deux reprises le personnage de droite (coll. part., Berlin et Bâle, Kunstmuseum ; Berthold, 1958, n^os^ 248-247 ; Chappuis, 1973, n^os^ 183-184) ; il a ensuite, vers 1883-1886, dessiné seules les jambes de l'*Homme de dos* (coll. Chappuis ; Chappuis, 1973, n° 675) et celles de l'homme de gauche des *Deux Hommes debout* (coll. part. ; *ibid.*, n° 674) ; les quatre derniers dessins, tardifs, datés par Chappuis de 1887-1890, font partie des carnets de Philadelphie : l'un, p. XXXII du second carnet, montre, associé à un baigneur assis exécuté d'imagination, un des deux hommes du dessin représentant *Deux Femmes et deux hommes* (Inv. 1794), les trois autres sont exécutés d'après l'*Homme aux bras levés* (Inv. 1797).

Le premier, p. XXXV verso du premier carnet, montrant la figure entière (Berthold, 1958, n° 279 ; Chappuis, 1973, n° 997) analyse et décompose les volumes, en allongeant et redressant la figure ; le second, p. XXXVIII du même carnet, reprend avec plus de souplesse la partie supérieure du corps (Berthold, 1958, n° 280 ; Chappuis, 1973, n° 996). Celui montré ici, le plus synthétique, traduit justement dans l'espace la position arquée du modèle, selon des arabesques fluides qui font paraître haché le traitement de la première version.

Cézanne possédait les photographies de ces dessins, qui étaient d'autre part exposés au Louvre depuis 1866, comme l'indique la *Notice des dessins...* de Frédéric Reiset (Paris, 1866, n° 340 pour l'Inv. 1794, n° 343 pour l'Inv. 1797, n° 345 pour l'Inv. 1799, n° 347 pour l'Inv. 1801) ; il est donc bien difficile de dire quels modèles il a choisis. Ces dessins étaient célèbres chez les artistes : Matisse commente en 1911 une photographie de l'Inv. 1794 punaisée dans son atelier en s'exclamant : « Quelle architecture ! » (rapporté par Matthew Smith cité par Russel, 1962, p. 373-374).

Ces dessins ont bien sûr fréquemment été mis en rapport avec les tableaux de *Baigneurs* où figurent le plus souvent des personnages debout, de dos (voir notamment un dessin de *Baigneur debout* d'après un modèle, exécuté vers 1885-1888 ; coll. part. ; Chappuis, 1973, n° 949).

J.-P. C. - M.-A. D.

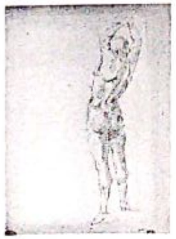
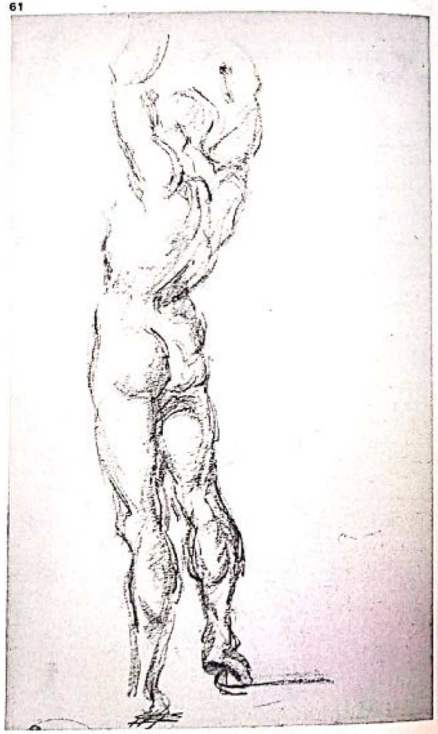
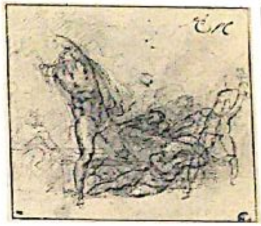


Fig. 61 a
Odilon REDON,
Nu d'après Signorelli,
Louvre, département des Arts graphiques.

61





MICHEL-ANGE
Le Christ ressuscité
département
des Arts graphiques
Inv. 691 bis

CÉZANNE

62

Etude d'après La Résurrection du Christ *de Michel-Ange, vers 1887-1890*

Crayon.
H. 0,218 ; L. 0,137.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-61 b.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. XXXI.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 253, repr. ; Chappuis, 1973, n° 994, repr. ; Reff, 1989, p. 196, repr.

Philadelphie, Museum of Art.

Cézanne avait une première fois dessiné cette figure, vers 1867, la représentant à deux reprises, accompagnée de deux croquis d'après d'autres personnages du même prototype (coll. part. ; Chappuis, 1973, n° 172 ; fig. a) : un dessin cassé, haché, discontinu mais d'une grande force auquel succède, vingt ans plus tard, celui-ci, tout fleuri de courbes qui se répondent savamment, élégant et puissant, d'une totale aisance.

J.-P. C. - M.-A. D.

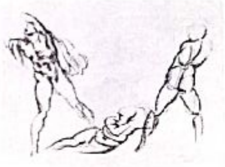


Fig. 62 b
Roger de LA FRESNAYE,
Etude d'après La Résurrection du Christ *de Michel-Ange*,
localisation inconnue.

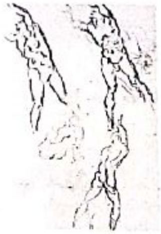
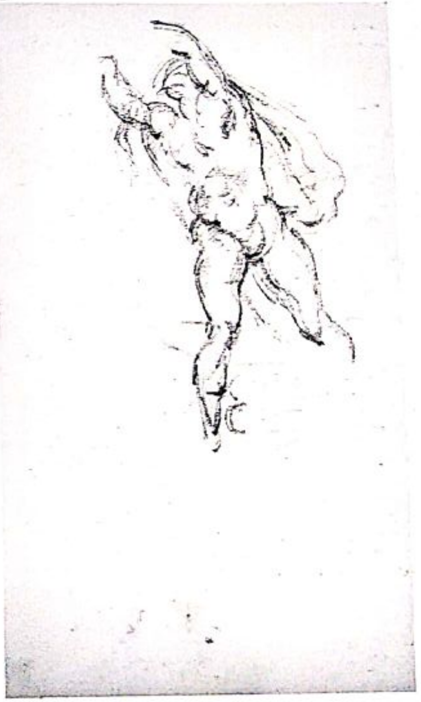
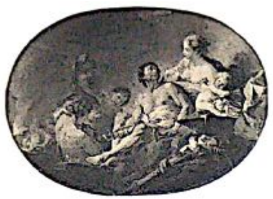


Fig. 62 a
CÉZANNE,
Etude d'après La Résurrection du Christ *de Michel-Ange*,
collection particulière.

62





BOUCHER
Les Forges de Vulcain
INV. MI 1022

CÉZANNE

63

Etude d'après
Vénus et Vulcain
de Boucher, vers 1890

Crayon.
H. 0,216 ; L. 0,137.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-64 b.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. XXXV.

Bibliographie

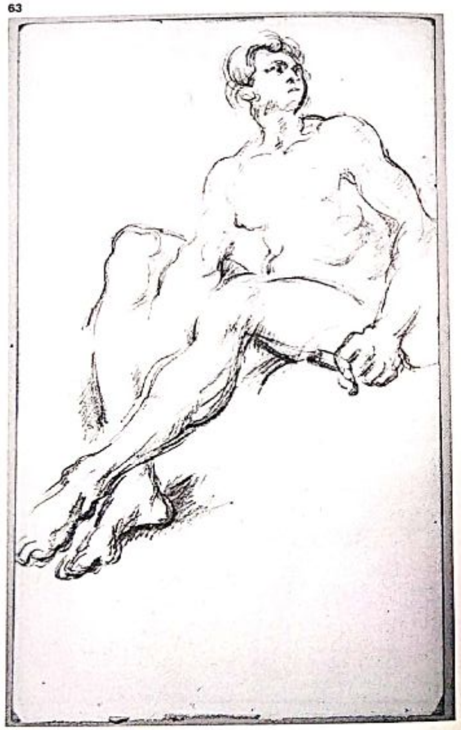
Berthold, 1958, n° 235, repr. ; Chappuis, 1973, n° 991, repr. ; Reff, 1989, p. 204, repr.

Philadelphie, Museum of Art.

C'est une surprise de trouver Cézanne, toujours en quête au Louvre de figures de nus aussi bien peintes que sculptées, choisissant de copier un personnage de Boucher.
Le résultat est aussi magnifique qu'extravagant : le dessinateur allonge démesurément les jambes de Vulcain, grossit ses pieds et le poing tenant le marteau, réduisant au contraire la tête aux dimensions de ce poing.
D'où ce géant, d'une tension si sculpturale qu'il évoque Michel-Ange et Puget.

J.-P. C. - M.-A. D.

63



Buste de Caracalla
copie antique du type de Caracalla Farnese, vers 215-217
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 1106

CÉZANNE

64

Buste de Caracalla
vers 1894-1898

Crayon, rehauts d'aquarelle.
H. 0,182 ; L. 0,116.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-21 a.
Provient du carnet de Philadelphie I, p. 26 recto.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 56, repr. ; Chappuis, 1973, *in* n° 1203 ; Rewald, 1984, n° 146, repr. ; Reff, 1989, p. 83.

Philadelphie, Museum of Art.

Dessin exceptionnellement rehaussé d'aquarelle et datable, comme le croquis pris sous un autre angle du verso (numéro suivant) de 1894-1898. Les touches d'aquarelle d'un bleu verdâtre confèrent au visage une étrange et singulière puissance.

L'album de Bâle contient un dessin encore plus tardif (vers 1900 ; Chappuis, 1973, n° 1204 ; fig. a) montrant le même buste pris sous le même angle.

Le carnet du Louvre contient un rapide croquis vu de trois quarts (Chappuis, 1973, n° 1019, repr.).

J.-P. C. - M.-A. D.

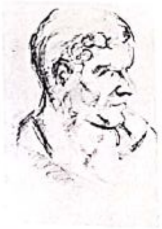


Fig. 64 a
CÉZANNE,
D'après l'antique, **Buste de Caracalla**
Bâle, Kunstmuseum.

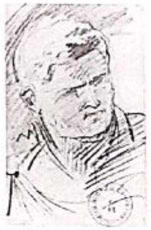
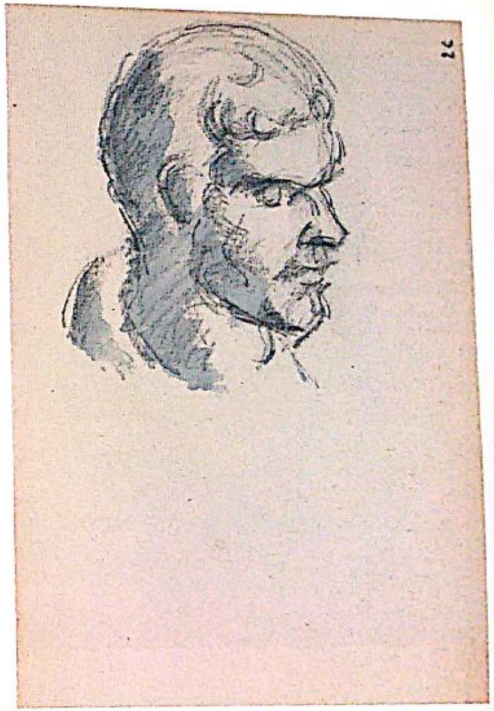
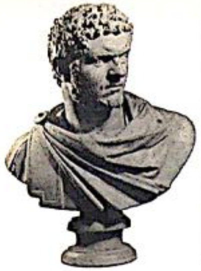


Fig. 64 b
Jean-Baptiste CARPEAUX,
D'après l'antique, **Buste de Caracalla**
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

64





Buste de Caracalla
copie antique du type de Caracalla
Farnèse, vers 215-217
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
MA 1106

CÉZANNE

65

Caracalla
vers 1894-1898

Crayon.
H. 0,182 ; L. 0,116.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-21 b.
Provient du carnet de Philadelphie I, p. 26 verso.

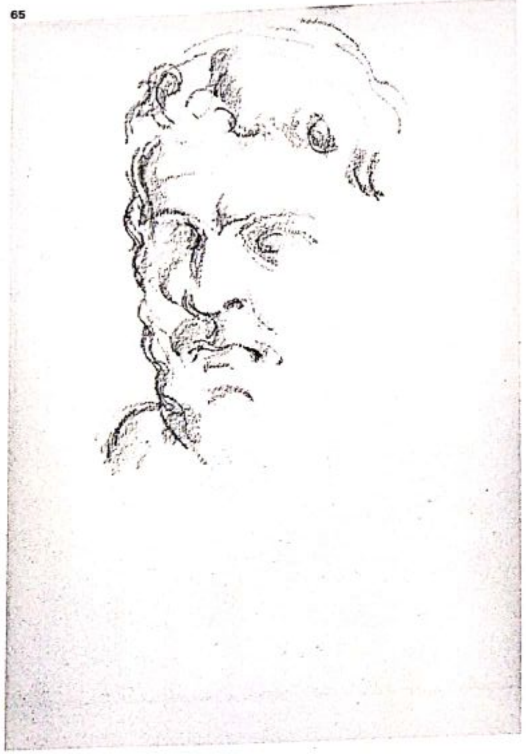
Bibliographie

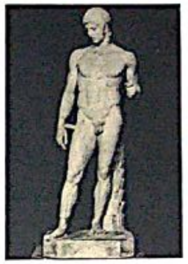
Berthold, 1958, n° 52, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1203, repr. ; Reff, 1989, p. 84.

Philadelphie, Museum of Art.

Voir numéro précédent.

65





Mars Borghèse
réplique d'après un original
du v^e^ siècle av. J.-C.
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
MA 866

CÉZANNE

66

Mars Borghèse
vers 1892-1897

Crayon.
H. 0,202 ; L. 0,122.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.155 verso.
Provient du carnet BS II, p. XLVII.

Bibliographie

Berthold, 1958, n° 3, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1052, repr.

Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

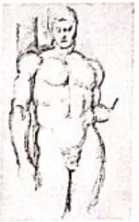


Fig. 66 b
CÉZANNE,
Mars Borghèse *d'après l'antique*,
Bâle, Kunstmuseum.

Un des modèles familiers de Cézanne dans les salles des antiques du Louvre, dont nous conservons neuf croquis pris sous différents angles, selon Chappuis de 1879-1882 ou 1884 (n^os^ 586-588 ; loc. inconnue, Philadelphie et Bâle) jusqu'à 1892-1895 ou 1897, datation des six autres dessins. Deux, à Bâle (Chappuis, n^os^ 1054 et 1056), montrent la statue de dos ou vue de la droite. Quatre autres la montrent de face, réduite sauf une fois (Chappuis, n° 1053 ; fig. a) à la partie supérieure du corps. Un des dessins (anc. coll. K. Clarck ; Chappuis, n° 1051) traduit une beauté apaisée, presque « antique » ; un autre, dans l'album de Bâle comme le dessin exposé, affirme autoritairement des volumes solides et pleins (Chappuis, n° 1055, fig. b). Moins séduisant, le dessin exposé est davantage une construction, d'un tracé plus brusque et schématique, qui met en place la sculpture dans l'espace en jouant des valeurs, crayonnées par des hachures rapides. Pour le verso d'après Poussin, voir cat. 121.

J.-P. C. - M.-A. D.

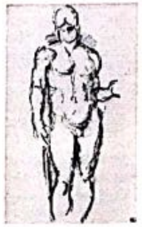
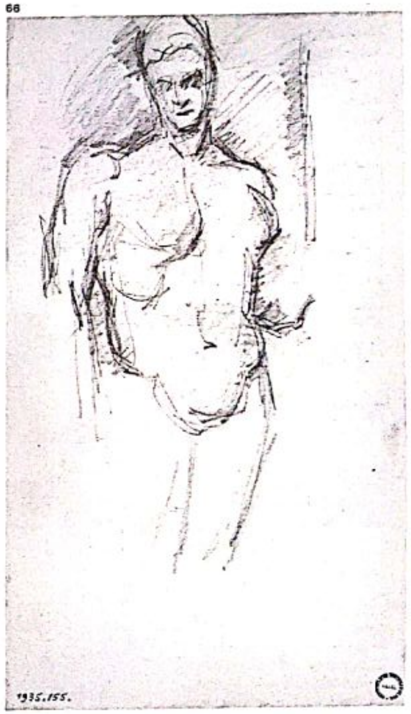
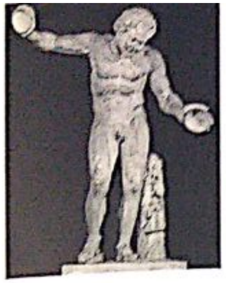


Fig. 66 a
CÉZANNE,
Mars Borghèse *d'après l'antique*,
Louvre, département des Arts graphiques
(fonds du musée d'Orsay).

66





Satyre dansant
réplique romaine d'un original du II^e siècle av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 376

CÉZANNE

57

Étude d'après le Satyre dansant
vers 1894-1898

Crayon.
[illegible]
[illegible]

Provenance
[illegible]

Bibliographie
[illegible]

Exposition
[illegible]

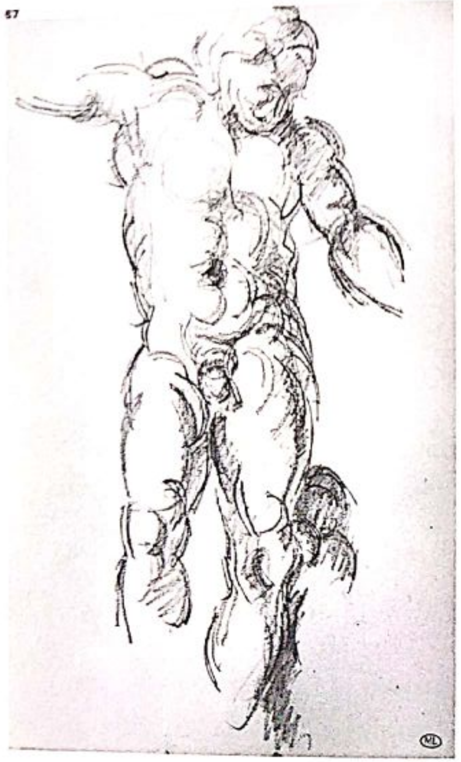
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques fonds du musée d'Orsay.

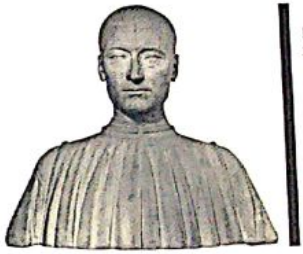
Le carnet du Louvre, conservé intact, est daté par Chappuis de 1894-1898. Il comprend des croquis tous bouillonnants d'énergie, d'après des sculptures antiques, d'après des bustes français du XVIII^e siècle, d'après Rubens (fig. 57 b) et d'après Titien (fig. 57 a).

Jamais peut-être dessin inspiré d'un marbre fut aussi animé que celui-ci. Les traits multipliés indiquent à la fois le contour, les ombres traduisant le volume, les ombres portées, dans une expression [illegible], avec la force d'une flamme. Les tracés en boucle qui indiquent les masses musculaires sont rythmés de façon quasi musicale, et l'on pense aux cymbales, non représentées par Cézanne, dont joue le satyre. Prodigieuse grappe de vie, dans la lumière : Chappuis (1973) compare justement la feuille à certains croquis de nu de Tintoret.

J.-P. C. - M.-A. D.

57





BENEDETTO DA MAIANO
Filippo Strozzi
département des Sculptures
Inv. RF 289

CÉZANNE

68

Filippo Strozzi
d'après Benedetto da Maiano,
vers 1881-1884

Crayon.
H. 0,216 ; L. 0,127.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-58 b.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. XXX.

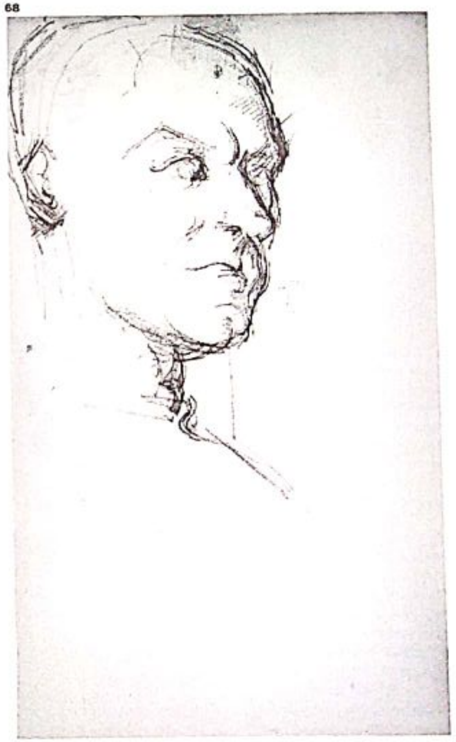
Bibliographie
Berthold, 1958, n° 86, repr. ; Chappuis, 1973, n° 557, repr. ; Reff, 1989, p. 193, repr.

Philadelphia, Museum of Art.

Le buste de *Filippo Strozzi* a servi de modèle à Cézanne à quatre reprises, sous différents angles, vers 1881-1884 selon Chappuis : de profil tourné vers la droite, dans le carnet de Bâle (Chappuis, 1973, n° 559), de profil tourné vers la gauche et sous deux angles de trois quarts dans les carnets de Philadelphie (*ibid.*, n^os 558, 556 et 557, ce dernier montré ici). Le dessin montre admirablement comment Cézanne traduit les formes dans la lumière : fourmillement des traits de contour lentement précisés, tracé des lignes qui séparent l'ombre de la lumière sur le cou, le menton, les lèvres, le nez, indication mesurée des hachures, dans le fond et sur la forme, qui jouent avec les tracés sans les neutraliser. Tous les moyens sont bien visibles, avec une candeur, une autorité et une justesse de résultat stupéfiantes.

Le croquis de pied gauche, en bas à droite, pourrait être fait d'après *L'Esclave rebelle* (voir numéro suivant).

68



Cézanne a dessiné à plusieurs reprises des bustes de la Renaissance italienne d'après les moulages qu'en montrait le musée de Sculpture comparée du Trocadéro (Chappuis, 1973, n^os 555, 560, 601, 671, 680, 1037-1039, 1126, 1222).

J.-P. C. - M.-A. D.

MICHEL-ANGE
L'Esclave mourant
département des Sculptures
Inv. MR 1590

CÉZANNE

69

[illegible]
[illegible] vers 1900

[illegible]

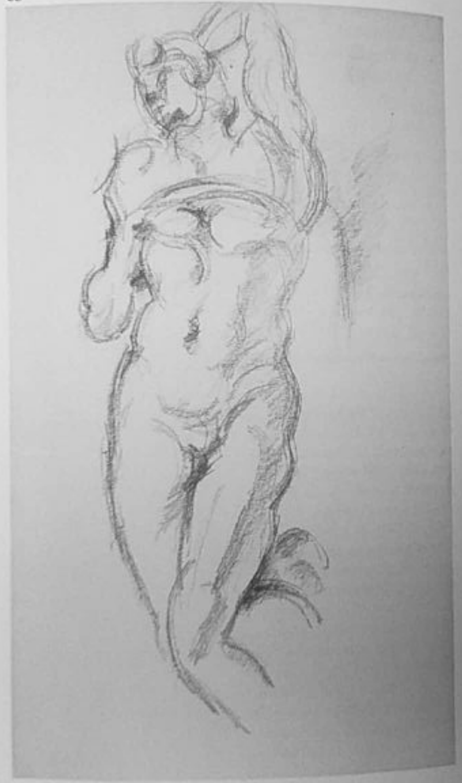
[illegible] prédilection de [illegible] comme pour de [illegible] (cat. 183-185, [illegible]).

[illegible] est représenté [illegible] reprises, sur des dessins, [illegible] collections particulières, [illegible] par Chappuis (nᵒˢ 303, 589 et 590) de 1872-1875, de 1881-[illegible] et de 1883-1884, et au [illegible] Institute of Art, daté par le même (nᵒ 679) de 1885-1888 (mais plus précoce ?). *L'Esclave mourant* est représenté de face vers 1875-1878 dans le second carnet de Philadelphie (Chappuis, 1973, nᵒ 375), du côté gauche, selon une conception très picturale, vers 1879-1882 (coll. Chappuis ; Chappuis, 1973, nᵒ 473), puis très simplifiée et lumineuse vers 1884-1887 (Bâle ; *ibid.*, nᵒ 678), enfin, davantage de face, dans ce dessin de Philadelphie, le plus beau de tous. Chappuis date vers 1900 cette œuvre d'une grande complexité, qui analyse avec acuité contours et volumes par des tracés bien caractérisés : courbes convexes ou concaves, lignes droites ou ondulantes, légères hachures ou accents noirs fortement ponctués. Tout cela justement articulé, souple et bondissant.

J.-P. C. - M.-A. D.

[illegible] Michel-Ange, [illegible]

69



PUGET
Hercule gaulois
département des Sculptures
Inv. N 15345, détail

CÉZANNE

70

Hercule gaulois
d'après Puget

Crayon.
H. 0,216 ; L. 0,137.

Provenance

Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-56 b.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. XXVI bis verso.

Bibliographie

Berthold, 1958, nᵒ 124 ; Chappuis, 1973, nᵒ 1208 A ; Reff, 1989, p. 186, repr.

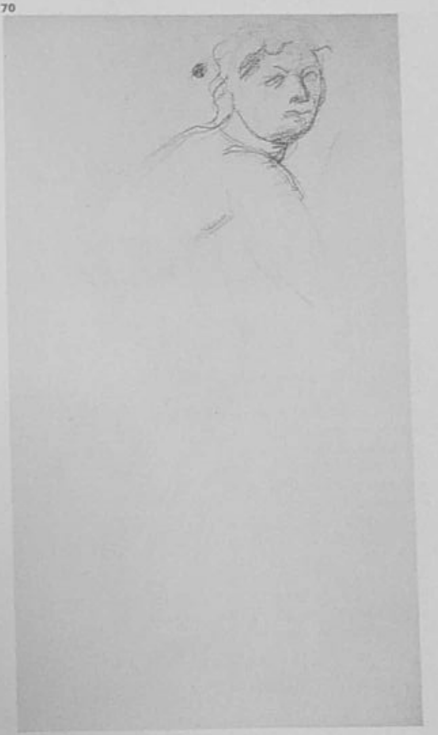
Philadelphie, Museum of Art.

Ce modeste et rapide croquis, resté peu connu puisque jamais reproduit avant l'ouvrage de T. Reff et I. Howe Schoemaker de 1989, évoque, dans son synthétisme, certaines feuilles de Derain.

Voir cat. 59 pour les nombreux dessins de Cézanne d'après l'*Hercule gaulois*.

J.-P. C. - M.-A. D.

70



PILON
Monument funéraire
du cœur de Henri II
département des sculptures
Inv. MR 1591

CÉZANNE

71

Monument du cœur
de Henri II
d'après Germain Pilon,
vers 1894-1898

Crayon.
H. [illegible] ; L. [illegible]

Provenance
Paul Cézanne fils ; [illegible], Paris ; [illegible], New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; [illegible] et Lee Annenberg.
Inv. [illegible]
Provient du carnet de Philadelphie II, p. V.

Bibliographie
Berthold, 1958, nº 144, fig. 123 ; Chappuis, 1973, nº 1112, repr. ; Reff, 1989, p. 141, repr.

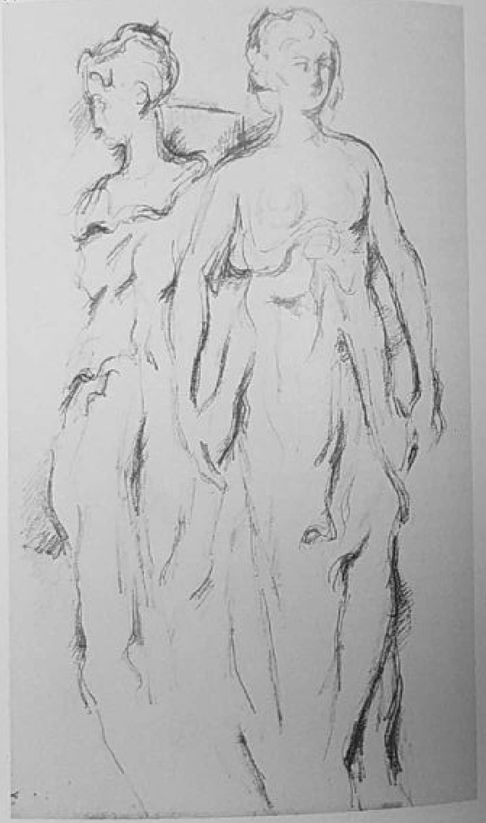
Philadelphie, Museum of Art.

Cézanne a choisi une première fois de dessiner le célèbre groupe vers 1881-1884 (Chappuis, 1973, nº 585) sur une grande feuille, dans une technique exceptionnelle chez lui de crayon avec des rehauts blancs, et d'effet très linéaire et monumental. Au contraire, deux croquis tardifs, celui exposé et celui, rapide et cursif, limité à la partie supérieure des deux figures, de Bâle (Chappuis, 1973, nº 1113 ; fig. a), apparaissent plus vibrants et picturaux, avec les plis traités comme des flammèches. Cézanne traduit complètement la fluidité et la grâce des figures, y compris des visages, et la cohérence du groupe sculpté où s'interpénètrent les rythmes des bras et des drapés. Il ne s'intéresse pas à l'urne que portent sur leurs têtes les trois femmes, mais la représente avec deux des têtes sur un autre croquis (Philadelphie ; Chappuis, 1973, nº 672).

J.-P. C.-M.A.D.

[illegible]

71



BERNIN OU MOCCHI
Richelieu
département des Sculptures
Inv. MR 2165

CÉZANNE

72

Richelieu
d'après Le Bernin ou Mocchi,
vers 1894-1898

Crayon.
H. 0,210 ; L. 0,123.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935. 113.
Provient du carnet BS II, p. V.

Bibliographie
Berthold, 1958, nº 95, fig. 159 ; Chappuis, 1973, nº 1105, repr. ; Adriani, cat. exp. Tübingen, 1978, nº 195 p. 360, repr. ; Koepplin, 1988, nº 99, repr.

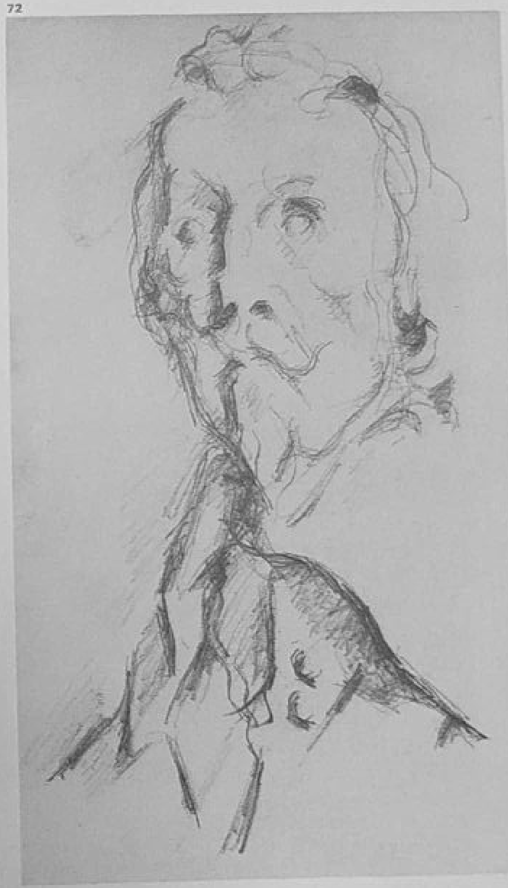
Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

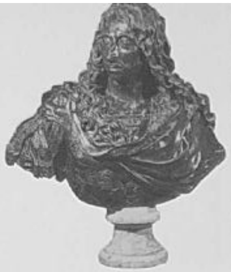
Les croquis de Cézanne d'après des bustes du XVIIᵉ et du XVIIIᵉ siècle comptent parmi ses œuvres les plus fascinantes.

Ici le dessin, grâce à la tension des lignes – il faut suivre la verticale d'ombre qui court le long du boutonnage du vêtement, de la barbiche et du nez, autour de laquelle s'organisent les courbes du col, du visage, de la moustache –, atteint à une majesté grandiose. Un fantôme de Richelieu, à travers les interprétations superposées du sculpteur italien et de Cézanne.

J.-P. C.-M.A.D.

72





Coysevox
Le Grand Condé
département des Sculptures
Inv. MR 3343

CÉZANNE

73

Le Grand Condé
d'après Coysevox,
vers 1892-1895

Crayon.
H. 0,208 ; L. 0,121.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935. 132.
Provient du carnet BS II, p. VI.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 178, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1033, repr. ; Kœpplin, 1988, n° 87, repr.

Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

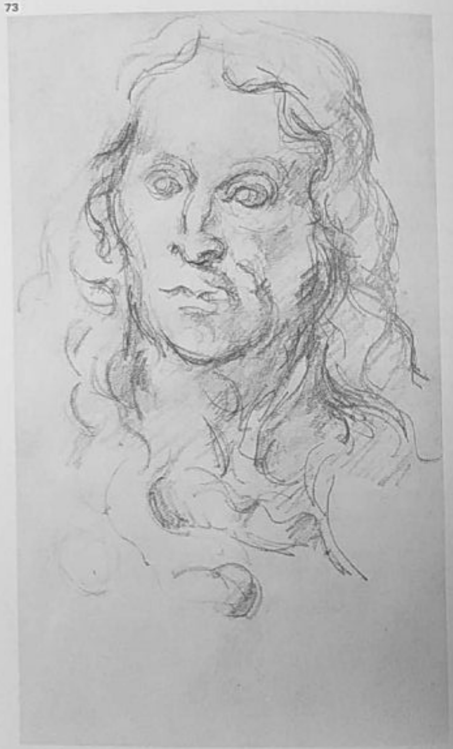
Un des dessins les plus complexes et aboutis de Cézanne d'après une sculpture ancienne. L'écheveau des traits et des hachures indiquant les parties ombrées se fond ici, en parfaite cohérence (avec l'emploi exceptionnel d'une estompe ?), pour traduire les volumes dans la lumière, dans un esprit magnifiquement baroque. Deux autres croquis de Cézanne des mêmes années 1892-1895, selon Chappuis, montrent le visage du grand Condé sous le même angle, mais fragmentairement (coll. part. ; Chappuis, 1973, n° 1034-1035 ; fig. a).

Götz Adriani a publié en 1978 (cat. exp. Tübingen, n° 192) une étude plus appuyée, fortement ombrée, du visage vu cette fois de face, dont ne sont achevées que la moitié droite et la partie inférieure, dessin certainement antérieur (vers 1890-1892 ?).

Cézanne a laissé également de beaux croquis, tous tardifs, de la *Marie Serre* de Coysevox, également à Bâle (Chappuis, 1973, n° 1195), du *Le Brun* (coll. part., Etats-Unis ; *ibid.*, n° 1026) et du *Michel Le Tellier* du même sculpteur (*ibid.*, n° 1030), bronze autrefois au Louvre et disparu en 1939.

J.-P. C.-M.-A. D.

73



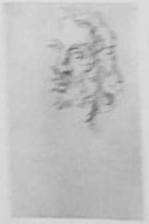
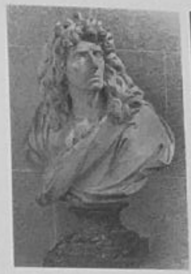


Fig. 73 a
Cézanne,
Le Grand Condé d'après Coysevox,
Louvre, département des Arts graphiques.



Desjardins
Pierre Mignard
département des Sculptures
Inv. MR 2483

CÉZANNE

74

Pierre Mignard
d'après Desjardins,
vers 1892-1895

Crayon.
H. 0,205 ; L. 0,124.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935. 137.
Provient du carnet BS II, p. XLIII.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 183, fig. 143 ; Chappuis, 1973, n° 1027, repr. ; Adriani, cat. exp. Tübingen, 1978, n° 194 p. 359, repr. ; Kœpplin, 1988, n° 86, repr.

Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

Le déferlement des boucles de la perruque, dont Cézanne exagère le volume, et leur accord avec les courbes du visage, des traits, du cou et du vêtement, constituent ici le sujet même du dessin.

L'album du Louvre (voir cat. 67) contient un croquis d'après le même buste, la tête vue de face, davantage résumé (Chappuis, 1973, n° 1028 ; fig. a), et un autre, comparable, d'après le *Jean de Gabaret* de Christophe Veyrier (*ibid.*, n° 1040).

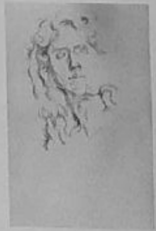
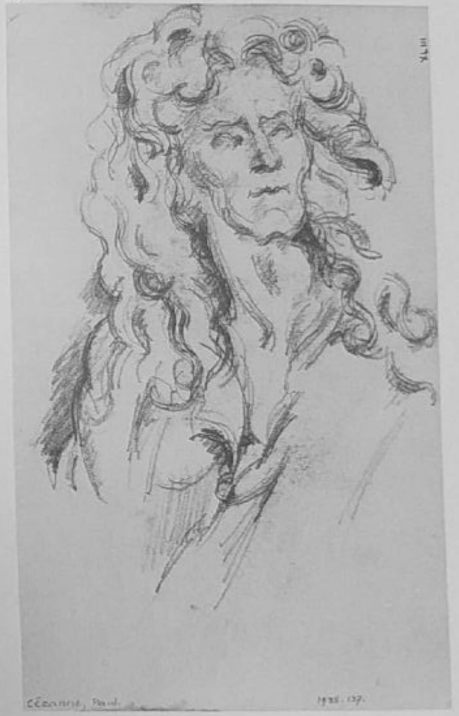


Fig. 74 a
Cézanne,
Pierre Mignard *d'après Desjardins,*
Louvre, département des Arts graphiques.

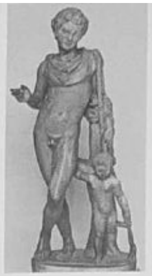
74



XLIII
Cézanne, Paul.
1935. 137.

Ce dernier dessin ne peut être antérieur à 1895, date de l'entrée de la sculpture au Louvre.
Un autre croquis d'après la tête seule du *Mignard*, plus tardive, se trouve à Bâle (vers 1900 ? ; Chappuis, n° 1216).

J.-P. C.-M.A. D.



Jeunes Satyres
adaptation romaine d'un type du IVᵉ siècle av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 318

CÉZANNE

75

Satyre
vers 1886-1889

Crayon.
H. 0,205 ; L. 0,124.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935. 137 verso.
Provient du carnet BS II, p. XLIII verso.

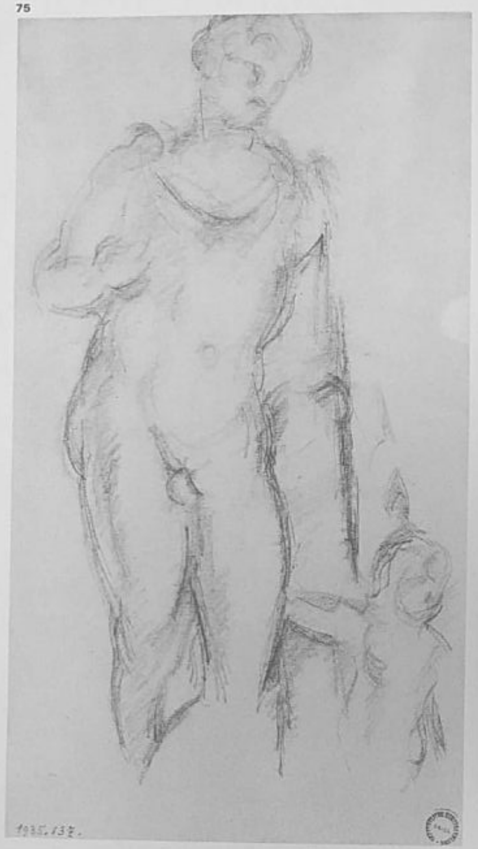
Bibliographie
Berthold, 1958, n° 33, repr. ; Chappuis, 1973, n° 687, repr.

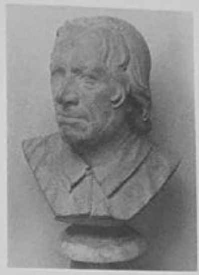
Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

Dessin très vivant, daté par Chappuis vers 1886-1889, date qu'il donne aussi à un grand dessin (coll. von Simolin, château de Seeseiten, Starnberg ; Chappuis, 1973, n° 688) qui montre la sculpture légèrement plus de face.

J.-P. C. - M.-A. D.

75





G. Coustou
Le Père de La Tour
département des Sculptures
Inv. LP 1826

CÉZANNE

76

Le Père de La Tour
d'après Guillaume Coustou, vers 1882-1885

Crayon.
H. 0,216 ; L. 0,127.

Provenance
Paul Cézanne fils ; Renou, Paris ; Poyet, Lyon ; Renou, Paris ; Sam Salz, New York ; Mrs. Enid A. Haupt, New York ; don Walter et Lee Annenberg.
Inv. 1987-53-40 a.
Provient du carnet de Philadelphie II, p. IV.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 189, repr. ; Chappuis, 1973, n° 669, repr. ; Reff, 1989, p. 139, repr.

Philadelphie, Museum of Art.

Cézanne a dessiné à sept reprises ce buste de terre cuite qui paraît l'avoir fasciné. Chappuis date autour de 1895 trois dessins de Bâle (1973, nᵒˢ 1117-1119), une vue de face et deux de profil, et un de Philadelphie (n° 1116), une vue fragmentaire du haut du visage, presque de face. L'auteur date plus précocement vers 1882-1885 les trois autres feuilles, toutes dans le second carnet de Philadelphie : une tête isolée de face, (n° 670), une tête plus complète, de trois quarts (n° 668), et celle montrée ici. Le dessin associe la tête du Père de La Tour, traitée dans un jeu de hachures qui la simplifie et la géométrise quelque peu (en épargnant curieusement, dans la zone d'ombre, un œil laissé blanc), et une forme arrondie que Chappuis identifie, non comme un bol comme le faisait Gertrude Berthold, mais comme la tête d'un jeune garçon vue de haut, en raccourci, antérieure en date à la tête de La Tour ; Reff identifie pour sa part cette forme avec une casquette à visière, vue par en dessus.

Cézanne a aussi dessiné, du même Guillaume Coustou, le buste de son frère *Nicolas Coustou* (coll. Chappuis ; Chappuis, n° 1120).

J.-P. C. - M.-A. D.

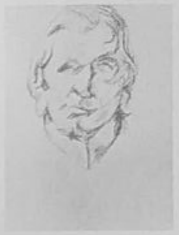


Fig. 76 b
Cézanne,
Le Père de La Tour *d'après Coustou*,
Bâle, Kunstmuseum.

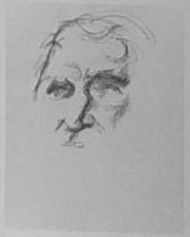
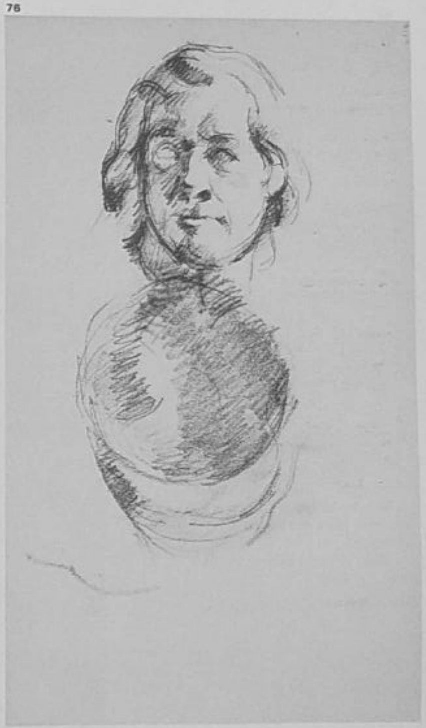
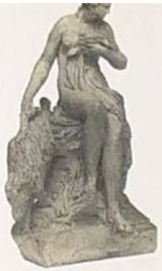


Fig. 76 a
Cézanne,
Le Père de La Tour *d'après Coustou*,
Philadelphie, Museum of Art.

76





Julien
Jeune Fille à la chèvre
département des Sculptures
Inv. CC 230
déposé à Rambouillet

CÉZANNE

77

Nymphe
d'après Julien, vers 1882-1885

[illegible]
H. [illegible] ; L. [illegible]

Provenance
[illegible] ; Paul Guillaume, Paris ; [illegible] Inv. [illegible] p. XLVIII v.

Bibliographie
[illegible], n° [illegible], repr. ; Chappuis, [illegible], repr. ; [illegible], 1988, n° 49, repr.

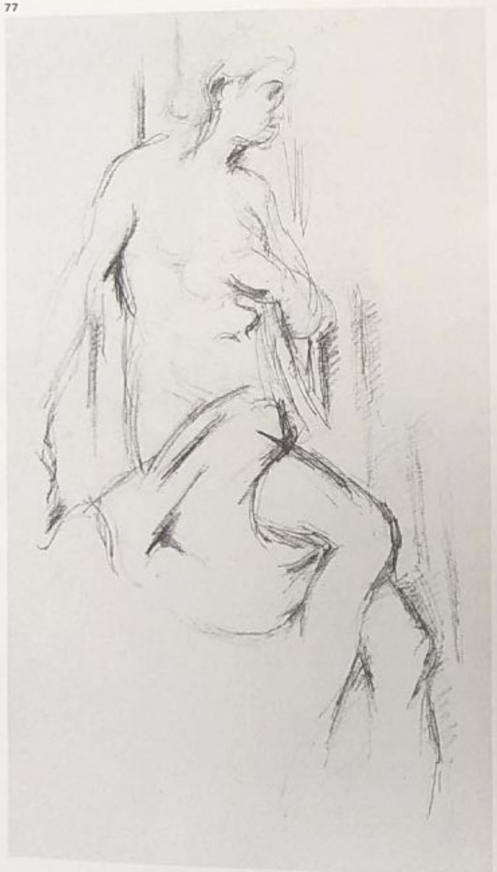
[illegible]

Un thème inattendu de Cézanne, vers 1882-1885, celui de la gracieuse *Nymphe* de Julien, du Salon de 1791, exposée alors au Louvre et revenue depuis à sa destination d'origine, la laiterie du château de Rambouillet. Les lignes verticales de l'architecture du fond participent à la construction du dessin et à la mise en place des formes dans l'espace.

Pour le verso, d'après Poussin, voir cat. 122.

[illegible]

77



Reliquaire du bras
de Charlemagne
Meuse, vers 1170
département des Objets d'art
Inv. MR 347

Gustave
MOREAU
Paris, 1826 - *Id.*, 1898

78

Etude d'après le
Reliquaire du bras
de Charlemagne
vers 1870 ?

Aquarelle.
H. 0,141 ; L. 0,218.

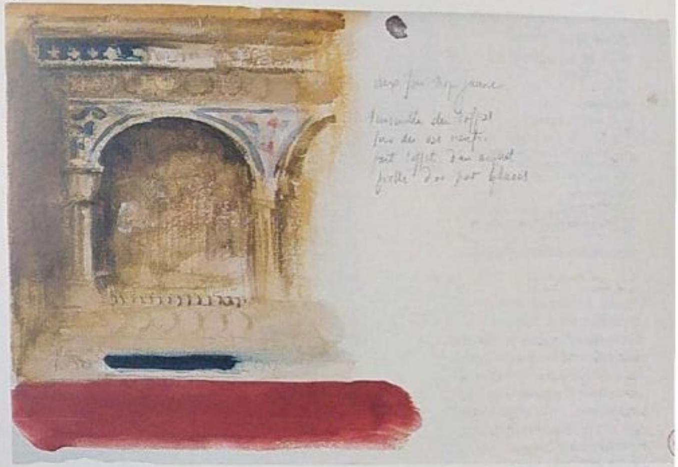
Annoté à d. : *dix fois trop jaune / l'ensemble du coffret / sur des ors neufs / fait l'effet d'un argent / frotté d'or par places.*

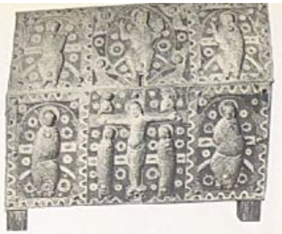
Provenance

Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 12746-19.

Paris, musée Gustave Moreau.

78





Châsse
Limoges, vers 1200
département des Objets d'art
Inv. MR 2647

MOREAU

79

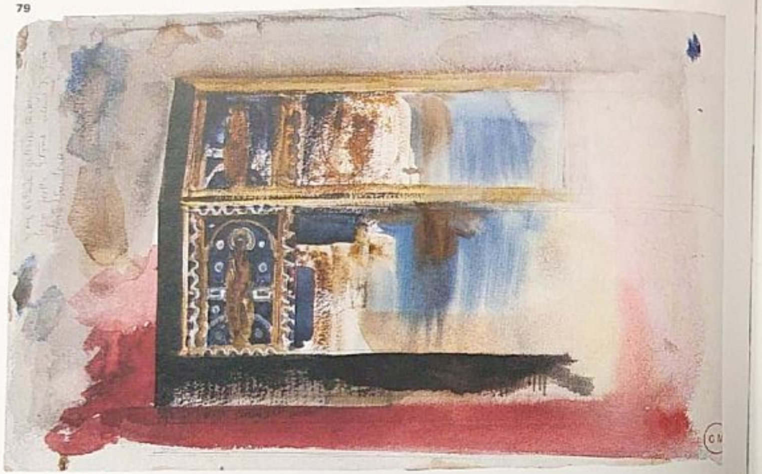
Etude d'après une
Châsse de Limoges
vers 1870 ?

Aquarelle.
H. 0,144 ; L. 0,225.
Annoté sur le côté gauche : *Van Ostade galerie Lacaze / légers frottis bitume relevés de gris / fond très foncé.*

Provenance
Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 12746-20.

Paris, musée Gustave Moreau.

79



Aucun secteur du Louvre ne semble avoir échappé à l'attention de Gustave Moreau. D'innombrables études d'après les tableaux (cat. 146-148), les dessins, les sculptures, les antiques (fig. 93 a), les faïences (cat. 191-192) ou l'orfèvrerie, comme c'est le cas pour ces deux aquarelles, constituèrent ainsi une sorte de répertoire de formes et de couleurs, pouvant éventuellement être utilisées dans une composition (voir à ce sujet Lacambre, 1992, p. 79-90). Ses notes prises sur l'agencement des couleurs des *Joueurs de cartes* de Pieter de Hooch (Inv. 1373 ; Moreau, éd. 1984, p. 199-200), illustrent bien ce va-et-vient constant entre l'étude des maîtres et l'élaboration de ses œuvres, en l'occurrence *Salomé* (1876).

L'annotation *galerie Lacaze*, sur une des deux feuilles, permet de les dater après le fameux legs de 1869. Mais deux lettres du directeur du musée, Nieuwerkerke, autorisant l'artiste « à faire des croquis lavés à l'aquarelle d'après les émaux du Louvre », démontrent que son intérêt pour l'art médiéval est plus ancien (juin 1857 et mars 1860, musée Gustave Moreau, documents aimablement signalés par Geneviève Lacambre, ainsi qu'un autre dessin inédit d'après *La Reliure de Maastricht* ; fig. a). La recherche croissante d'effets de matière dans les peintures de Moreau, qui travaille parfois la couche picturale en orfèvre, n'est pas sans lien avec l'étude des émaux telle qu'elle apparaît ici, comme en témoignent les annotations. Négligeant ou même supprimant les figures des apôtres qui ornent ces objets, Moreau ne retient que l'agencement des couleurs de l'émail.

La manière dont il lave ensuite l'aquarelle, transformant une étude en composition fantastique, évoque les quelques « ébauches abstraites » à l'huile que conserve le musée Gustave Moreau.

J.-P. C.-M.-A. D.

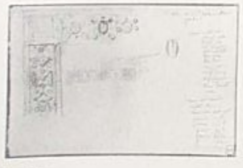
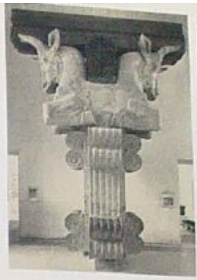
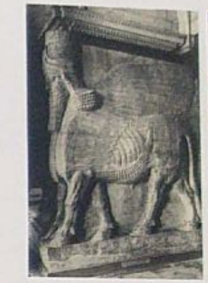


Fig. 79 a
Moreau,
Dessin d'après **La Reliure de Maastricht**,
Paris, musée Gustave Moreau.



Chapiteau de l'Apadana
Suse (Iran), VIe siècle av. J.-C.
département des Antiquités orientales
AO D1

Edouard
Vuillard
Cuiseaux, 1868 - La Baule, 1940



Taureau ailé
Khorsabad (Assyrie),
fin du VIIIe siècle av. J.-C.
département des Antiquités orientales
AO 19857

80

Croquis d'après des antiques
1890

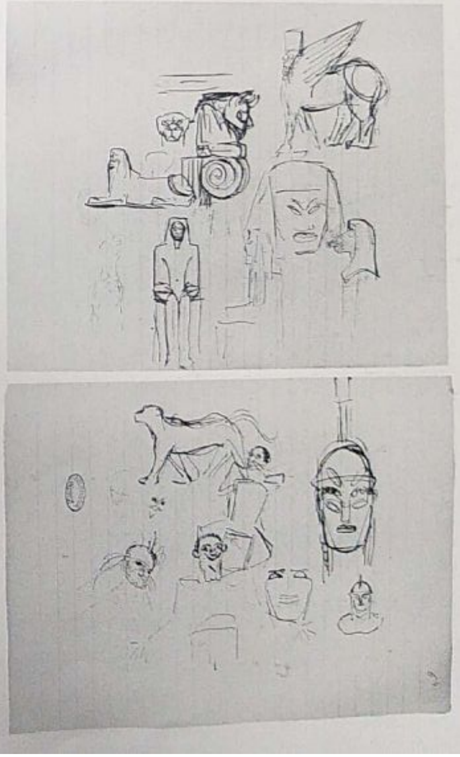
Plume et encre.
H. 0,175 ; L. 0,215, la page.
Cahier ouvert p. 63 v-64.

Provenance
Donné par K. X. Roussel en septembre 1943 à la bibliothèque de l'Institut.
Inv. ms. 5396-1.

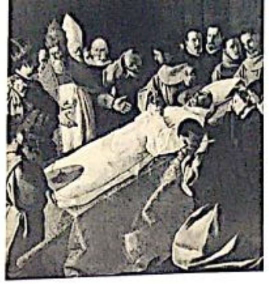
Bibliographie
Dumas, cat. exp. Lyon-Barcelone-Nantes, 1990-1991, p. 90, repr.

Paris, Bibliothèque de l'Institut.

80



VUILLARD



ZURBARAN
L'Exposition du corps de saint Bonaventure
INV. MI 205

81

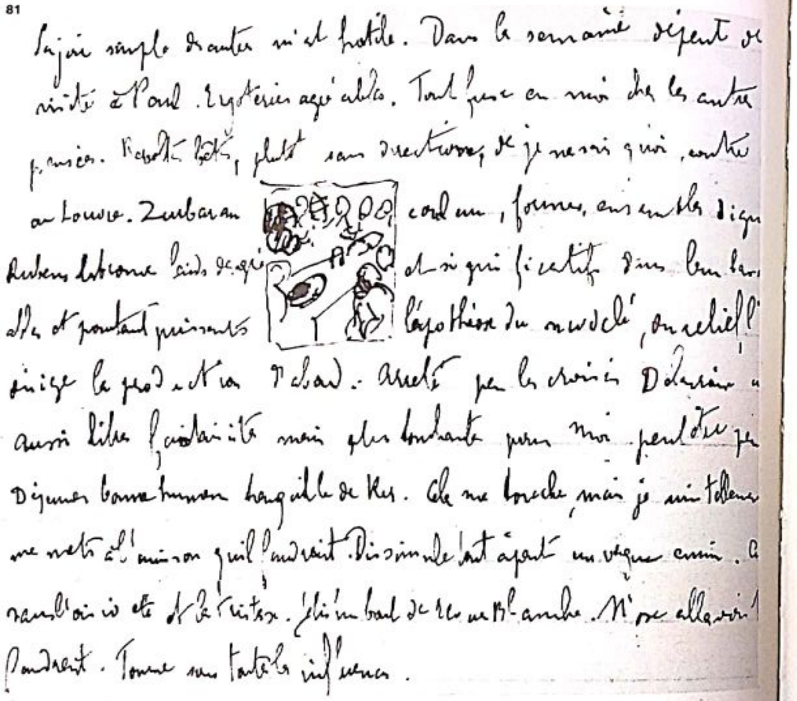
Page du journal de l'artiste avec un croquis d'après L'Exposition du corps de saint Bonaventure *de Zurbarán, 1895*

Plume et encre.
H. 0,215 ; L. 0,175.
Cahier ouvert p. 56 verso.

Provenance
Voir numéro précédent. Inv. ms. 5396-2.

Paris, Bibliothèque de l'Institut.

81



[illegible] simple d'autres n'est hostile. Dans la semaine dépend de
visite à Paul. Intérieurs agréables. Tout passe en moi chez les autres
pensées. [illegible], plutôt sans directions, de je ne sais quoi, contre
au Louvre. Zurbaran couleur, formes, ensembles signi
Rubens les trouve laids désagré et significatifs dans leur bavar
ables et pourtant puissants l'apothéose du musclé, ou relief l'
dirige la production d'abord. Arrêté par les croisés Delacroix co
aussi libres fantaisistes mais plus touchantes pour moi peut-être par
Déjeuner bonne humeur tranquille de Ker. Elle me touche, mais je suis tellement
ne mets à l'unisson qu'il faudrait. Dissimule tout à part un vague ennui. Ce
[illegible] été [illegible]. Déjà un bout de [illegible]. N'ose aller voir
[illegible]. Tome sur toutes influences.

Les cahiers présentés ici constituent les deux premiers volumes du journal de Vuillard qui s'échelonne, sans interruption, de 1890 à ses tout derniers jours. La majorité des volumes, à la mort de leur auteur, fut donnée à la bibliothèque de l'Institut par Ker Xavier Roussel, puis complétée par une donation plus récente. Ces deux cahiers, d'un format supérieur aux quarante-quatre autres petits calepins, sont les seuls, à quelques rares exceptions près, à contenir des dessins ou croquis. Correspondant aux années d'« apprentissage », ils présentent de très nombreuses réflexions sur la peinture. En revanche, les carnets postérieurs, d'une écriture fine et serrée, à l'encre ou au crayon, parfois au crayon repris à l'encre, et d'un style souvent télégraphique, sont d'une lecture plus difficile. Il ne s'agit pas d'un journal à proprement parler, mais plutôt de notes succinctes, mises bout à bout, concernant les personnes rencontrées, les tableaux en cours, sans aucune description. Certains passages sont soulignés au crayon de couleur, bleu pour ce qui concerne ses œuvres, rouge pour les petits faits quotidiens. Le Louvre revient constamment, et, au même titre que ses amis les plus chers, les noms de grands maîtres apparaissent souvent. Des croquis pris sur le vif traduisent ici et là atmosphères ou couleurs plus aisément, semble-t-il, que ne le feraient les mots.

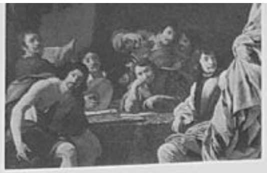
L'étude la plus poussée concernant ces carnets encore relativement peu connus et peu exploités (ils ne sont communicables au public que depuis 1980) est celle d'Elizabeth Wynne Easton (cat. exp. Houston 1989-1990), qui en a publié de larges extraits tirés essentiellement des deux premiers cahiers, où elle a relevé seize passages concernant les visites de Vuillard au Louvre (*ibid.*, p. 45-46). En parcourant les autres volumes du journal (la tâche nous a été facilitée grâce à l'amabilité de Mme Dumas, conservateur en chef de la bibliothèque de l'Institut), on prend conscience de la fréquence de ces visites, parfois quotidiennes comme à l'époque où il travaille sur le décor « bâlois » (voir cat. 18-23), et qui étaient évoquées jusqu'alors par les seuls souvenirs de Jacques Salomon. Parmi les très nombreux artistes et œuvres qu'il vient interroger, *La Vénus de Milo*, Véronèse (*Les Noces de Cana* principalement), Jean Goujon (pendant la guerre, le musée fermé, il vient régulièrement admirer le décor de la cour Carrée), Poussin, Le Sueur, Champaigne, Rembrandt, Chardin et Delacroix (dont il cite souvent les écrits) reviennent fréquement, tel un rituel.

La double page du premier cahier ici exposé montre quelques dessins de potache, mêlés à différents croquis d'après des sculptures égyptiennes, le chapiteau de l'Apadana (Suse, fin VIIe siècle) et un taureau ailé de Khorsabad (Syrie, VIIIe siècle) gentiment caricaturés ! D'autres croquis plus « sérieux » illustrent ce volume : d'après Holbein (INV. 1345), p. 9 ; d'après Vermeer (MI 1448), p. 11 v. ; d'après Léonard (INV. 779), p. 16 et 23 v. ; d'après Titien (INV. 755) p. 23 v. ; d'après Le Sueur (INV. 8066, donné à l'époque à Vouet) ; d'après Poussin (INV. 7286 et INV. 7305, voir introduction chapitre 3), p. 19 v. et 27 v. ; d'après Raphaël (INV. 603), p. 16 v. ; d'après Titien (INV. 755 et 757) p. 23 v.-25 v. ; d'après Véronèse (INV. 143, déposé à Versailles en 1961), p. 46 ; et d'après Rembrandt (INV. 1739), p. 61 v.

La page du 19 mai 1895 est la seule du second cahier à comporter un croquis d'après une œuvre du musée, que les quelques lignes qui la cernent aident à identifier : « Ce matin passé / au Louvre. Zurbaran couleur, formes, ensembles significatifs entiers, évocateur. / Rubens les trouve laids désagré / ables et pourtant puissants et significatifs dans leur bavardages, femmes, chairs vraiment / l'apothéose du musclé, ou relief l'amour du relief en / dirige la production d'abord. Arrêté par les croisés Delacroix couleur séduisante formes / aussi libres fantaisistes mais plus touchantes pour moi peut-être par des motifs figures [?] simplement » (lu un peu différemment de Easton, 1989-1990, p. 46).

Le croqueton, de la taille d'un timbre-poste et bien que réalisé de mémoire, restitue parfaitement l'essentiel de la composition : la grande oblique du corps de saint Bonaventure, le chapeau de cardinal posé à ses pieds, et l'assemblée qui l'entoure, dont le pape, que quatre traits d'encre, en guise de tiare, suffisent à rendre reconnaissable.

J.-P. C.-M.-A. D.



LE SUEUR
Réunion d'amis
INV. 8063

VUILLARD

82

Réunion d'amis
d'après Eustache Le Sueur, vers 1888 ou 1919?

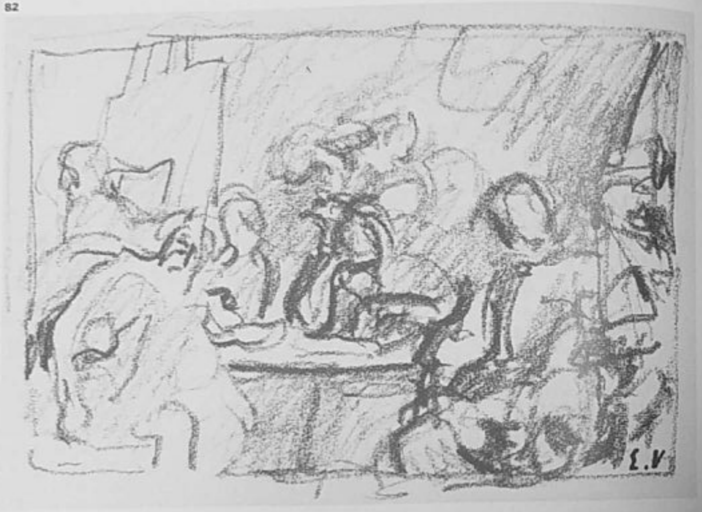
Mine de plomb.
H. 0,129 ; L. 0,126.
b.d. : cachet de l'atelier (Lugt 909 c).

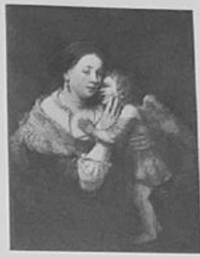
Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Salomon, 1968, p. 145 ; Thornton, 1986, p. 13, fig. 7.

Collection particulière.

82





REMBRANDT (atelier)
Hendrickje Stoffels en Vénus
INV. 1743

VUILLARD

83

Hendrickje Stoffels en Vénus
d'après Rembrandt, vers 1920

Mine de plomb.
H. 0,207 ; L. 0,130.

Plusieurs annotations en haut de la feuille parmi lesquelles on distingue : [...] *charme de la matière qui parle (non du travail* [...] *malgré) au couleur dissimulée la matière seule parler pour* [...].
En b.d. : cachet de l'atelier (Lugt 909 c).

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Salomon, 1953, p. 74.

Collection particulière.

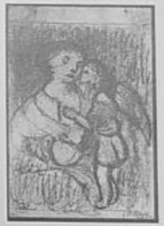


Fig. 83 b
Paula MODERSOHN-BECKER,
Hendrickje Stoffels en Vénus
d'après Rembrandt (atelier),
Brême, fondation Paula Modersohn-Becker.

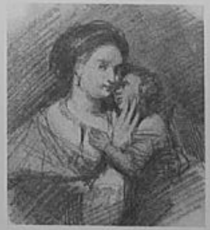
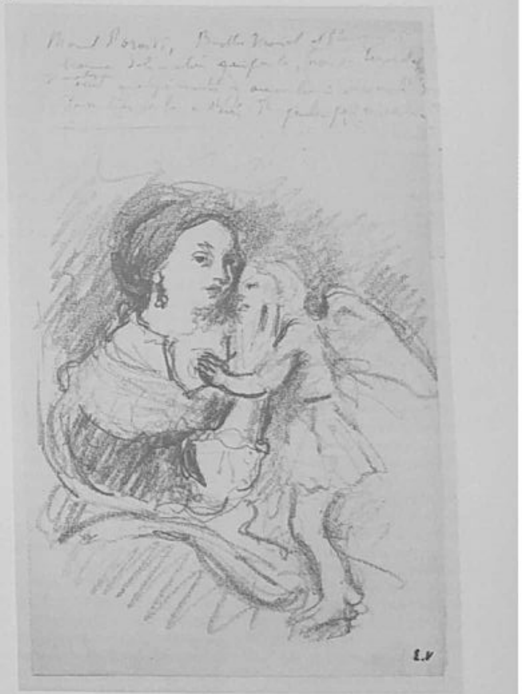
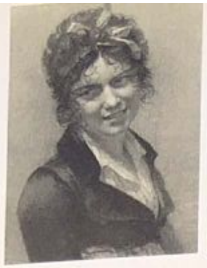


Fig. 83 a
Richard Parkes BONINGTON,
Hendrickje Stoffels en Vénus
d'après Rembrandt (atelier),
Bowood House.

83





PRUD'HON
Constance Mayer
département
des Arts graphiques
INV. RF 1579

VUILLARD

84

Constance Mayer
d'après Prud'hon, vers 1888

Crayon.
H. 0,173 ; L. 0,097.
En b.d. : cachet de l'atelier (Lugt 909 c).

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Salomon, 1953, p. 90.

Collection particulière.

Si Vuillard ne suivit pas certains de ses amis nabis dans l'exploitation décorative de la ligne qui cerne les formes et délimite la couleur, il ne négligeait pas pour autant le dessin. Les très nombreuses feuilles qui précédaient toujours l'exécution de ses toiles le prouvent, comme un texte rédigé à la fin de sa vie, lorsque, élu à l'Institut en 1937, il fut appelé à faire un rapport sur les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome : « Les maîtres, aussi bien modernes qu'anciens, sont complexes, difficiles à pénétrer ; ils dissimulent sous une apparence brillante de légèreté, de laisser-aller, des qualités de volonté, de construction, de dessin. Ah ! surtout de dessin, ce mot qui prête à tant de confusions, plus ferme, plus décidé qu'il n'en a l'air (par exemple chez Renoir), car il ne s'exprime pas toujours par des moyens faciles à apprécier, mais procédant toujours d'un dessein très net dans l'esprit... » (Salomon, 1968, p. 34).

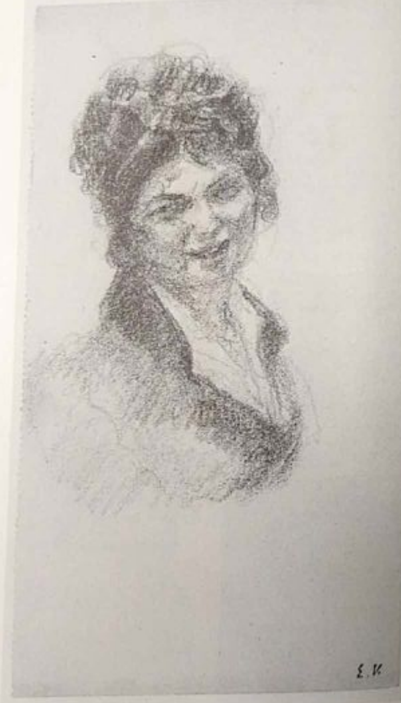
Dans ses dessins préparatoires comme dans ses études d'après les maîtres on retrouve ce même crayon souple et rapide, zigzaguant, qui, revenant sur ses méandres, définit la forme sans la figer. Dans la copie du *Portrait de Constance Mayer*, son crayon se fait plus subtil, plus nuancé ; il caresse le papier pour retrouver le modelé velouté de Prud'hon et traite en réserve l'éclat de la chemise et du visage que des rehauts de blanc soulignent sur l'original.

Dans sa thèse inédite sur « Vuillard et le Louvre », Charlotte Thornton montre les photographies de plusieurs autres dessins, tous conservés dans la même collection particulière, et qu'elle date de 1888 comme le dessin d'après Le Sueur ici exposé : d'après Léonard (INV. 776), d'après Raphaël (INV. 603), et d'après Rubens (INV. 1774). Une note dans le journal au 7 août 1923, correspondant précisément à cette dernière étude d'après une naïade de Rubens, pourrait permettre de dater beaucoup plus tardivement ces dessins que l'on situe d'une manière un peu systématique durant sa jeunesse : « Promenade au Louvre. Intérêt inattendu aux *Rubens dessine bas de l'arrivée de Marie de Médicis* inspiration de Delacroix *femme de dos* » (Bibliothèque de l'Institut, ms. 5398, carnet B).

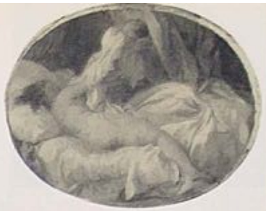
Vuillard conclut lui-même, dans le texte cité plus haut, à l'usage des pensionnaires de Rome : « Il faudrait leur montrer qu'il y a toujours un parti à tirer de l'étude des maîtres ; que l'originalité n'a jamais été diminuée par l'étude ; qu'il n'y a pas de génération spontanée et qu'il ne s'agit pas de compromettre leur personnalité. Enfin, que les plus grands novateurs, idéalistes, réalistes, naturalistes, ont trouvé leur excitant dans l'essai de compréhension d'un maître » (*ibid.*, p. 35).

J.-P. C. - M.-A. D.

84



FRAGONARD
La Chemise enlevée
INV. MI 1057



Albert
MARQUET
Bordeaux, 1875 - Paris, 1947

85

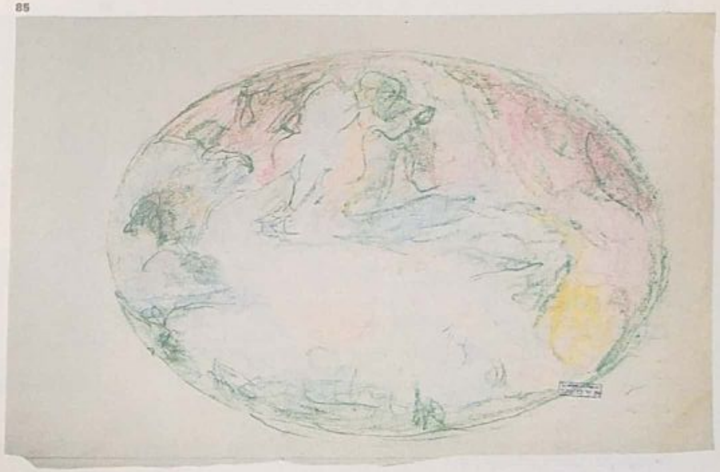
La Chemise enlevée
d'après Fragonard, vers 1893-1894

Crayons de couleur.
H. 0,310 ; L. 0,200.

Provenance
Don de M^me Marquet, 1948.

Paris, Bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs.

85



Avant d'être l'élève de Gustave Moreau à l'Ecole des Beaux-Arts, Marquet s'inscrivit en 1890 à l'Ecole des Arts décoratifs, où il rencontre Matisse. C'est de cette époque que date la feuille ici exposée (ainsi qu'un autre dessin, d'après Michel-Ange, fig. 185 d). Le coloriste s'y révèle déjà dans toute son originalité. La légèreté du trait tourbillonnant, fidèle à l'esprit de la composition et non sans rapport avec celui de Vuillard, comme la fraîcheur acidulée des crayons de couleur vert, jaune et rose donnent un équivalent plein d'humour du Fragonard, d'une gamme colorée sensiblement différente. C'est sans doute sur les conseils de Moreau que Marquet copia, cette fois à l'huile, plusieurs tableaux du Louvre. Les Archives du Louvre enregistrent son nom une dizaine de fois entre 1894 et 1904, pour des copies d'après Titien (INV. 755, intitulé à l'époque *Portrait d'Alphonse de Ferrare*), d'après Poussin (INV. 7272, INV. 7296 – copié à deux reprises –, INV. 7305, MI 776, INV. 7304 et 7297), d'après Lorrain (INV. 4716) et d'après Chardin (MI 1032, copié à deux reprises, et MI 720). Comme Matisse (cat. 229), il essaya de trouver quelques ressources dans la vente de certaines d'entre elles à la Commission d'achat des copies, entre 1900 et 1904 (voir Arch. Louvre, P2).

Rares sont celles qui nous sont parvenues, comme *Le Château de cartes* d'après Chardin (Montmédy, musée Bastien-Lepage, cat. exp. Bordeaux-Paris, 1975, n° 13), la *Bacchanale à la joueuse de luth* d'après Poussin (Jonzac, hôtel de ville, *ibid.*, n° 14). La *Femme à sa toilette* d'après Titien du musée d'Issoudun fut détruit pendant la guerre comme l'*Echo et Narcisse* d'après Poussin du musée des Andelys. On connaît par ailleurs une copie d'après *Le Calvaire* de Véronèse non mentionnée dans les Archives (*ibid.*, n° 12, repr.). Enfin, à l'exposition *D'après les maîtres* de 1910, il exposa deux copies d'après Lorrain (INV. 4715 et 4716).

Sans doute s'agit-il des « pastels libres » mentionnés par Georges Besson (1929, p. 60) et reproduits dans la thèse de Jack Cowart (non consultée, mais signalée par Benjamin, 1987, p. 33, et 1989, p. 187, pour un pastel de Marquet d'après *L'Enlèvement de Rébecca* de Delacroix).

J.-P. C. - M.-A. D.

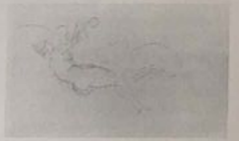


Fig. 85 a
Jean-Jacques HENNER,
Croquis d'après **La Chemise enlevée** *de Fragonard*,
Paris, musée Henner.

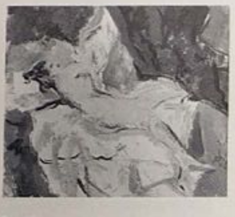
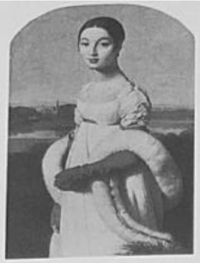


Fig. 85 b
DE PISIS,
Omaggio a Fragonard, *1928*,
Paris, collection particulière.



INGRES
Mademoiselle Rivière
Inv. MI 1447

Paula
MODERSOHN-BECKER
Dresde, 1876 -Worpswede, 1907

86

Mademoiselle Rivière
d'après Ingres, 1903-1906

Crayon.
H. 0,240 ; L. 0,155.
Annoté en b. : *Ingres*.
Carnet ouvert p. 22.

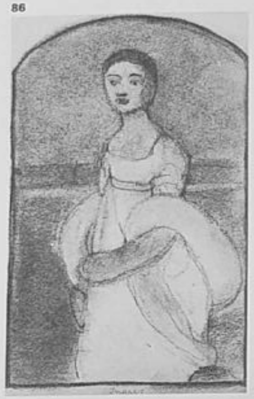
Provenance
Succession de l'artiste.

Bibliographie
Röver, 1977, n° 30, p. 212.

Expositions
Brême, 1976, n° 275, repr. 61 ; Hambourg, Francfort, Zurich, Cologne, 1976-1977, n° 154, repr.

Brême, fondation Paula Modersohn-Becker.

86



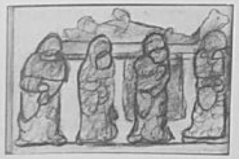


Fig. 86 a
MODERSOHN-BECKER,
Etude d'après **Le Tombeau de Philippe Pot,**
Brême, fondation Paula Modersohn-Becker.

Paula Modersohn-Becker est enthousiasmée par le Louvre dès son arrivée à Paris en 1900 : « Le Louvre, c'est pour moi l'alpha et l'oméga. On peut y plonger son âme à cœur joie [...]. Ça me semble être la seule chose à Paris sans épine » (lettre du 11 janvier 1900 ; Röver, 1977, p. 201).

Ce carnet, dit carnet de Bunzlau, contient des dessins exécutés « d'après les maîtres » par Paula Modersohn-Becker entre 1900 et 1906 : en 1900, au Louvre, trois dessins d'après des éléments de prédelles italiennes (Sano di Pietro, M.I. 473 ; Giovanni Francesco da Rimini, RF 202, et Villot, I, 213, *Obsèques de saint Bernard* ; Giotto, Inv. 313, et Villot, I, 35, déposé à Dijon comme Cecco di Pietro en 1955) ; en 1901, au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, quatre dessins d'après Van Eyck, Memling et Masaccio ; et, à partir du printemps 1903 jusqu'en 1905-1906 à nouveau à Paris, surtout au Louvre et peut-être au musée de l'Homme et au musée de Cluny, vingt-neuf dessins, dont celui présenté.

Un second carnet, dont les feuilles ont été séparées, contient d'autres dessins faits au Louvre de 1903 à 1905-1906 (d'après une sculpture égyptienne, des statuettes de Tanagra, d'après Rembrandt, M.I. 957 (Busch et Reinken, 1979, ill. p. 341), Inv. 1743, fig. 83 b ; d'après Pisanello, RF 766 (cat. exp. Brême, 1976, fig. 62 ; Röver, 1977, n^{os} 42, 44, 49, 55, 58) ; un troisième carnet, datable vers 1906 (*ibid.*, n° 289), en contient un d'après des objets égyptiens (Röver, 1977, n° 59).

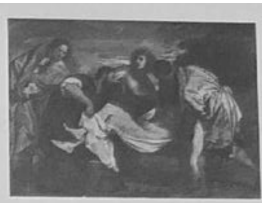
Le carnet de Bunzlau contient, outre les trois dessins exécutés en 1900, neuf dessins d'après des sculptures égyptiennes identifiées du Louvre (Röver, 1977, n^{os} 12-15, 18, 19, 39-41 ; fig. 7, 8, 10 ; cat. exp. Brême, 1976, fig. 59), d'après des statuettes de Tanagra (*ibid.*, n^{os} 36-37), d'après *Le Tombeau de Philippe Pot* (fig. a ; *ibid.*, n° 20 ; cat. exp. Brême, 1976, fig. 64), d'après Lorenzo Monaco (Inv. 290, détail ; *ibid.*, n° 32), d'après Fra Angelico (Inv. 314, détail ; *ibid.*, n° 33, fig. 2), d'après Bellini (RF 1344 ; Inv. 101, attribué à Cariani ; *ibid.*, n^{os} 21-22), d'après un portrait d'homme du Quattrocento non identifié (« Giovanni Berzichelli » ; *ibid.*, n° 28), d'après Cranach (Inv. 1180 et 1181 ; *ibid.*, n^{os} 26-27 ; cat. exp. Brême, 1976, fig. 58), d'après Dominiquin (Inv. 793, détail ; *ibid.*, n° 29), d'après Zurbaran (M.I. 205, détails ; *ibid.*, n° 23, fig. 3), d'après Goya (RF 1132 ; *ibid.*, n° 25) et son atelier (M.I. 698 ; *ibid.*, n° 24), enfin d'après Ingres, le dessin montré ici.

Elle mentionne à plusieurs reprises ses visites et son travail au Louvre (lettres à son mari, notamment des 17 et 18 février 1903 ; Busch et Reinken, 1979, p. 339-342) ; elle y parle de son admiration pour les Rembrandt. Dans les nombreux dessins, un trait appuyé cerne et cloisonne les formes en les arrondissant et en les synthétisant, et les valeurs sont indiquées grâce à un jeu de taches crayonnées ou estompées ; l'influence de Gauguin, des peintres de Pont-Aven et des nabis est manifeste.

Schématique et floue, *Mademoiselle Rivière*, un des dessins les plus soignés de l'ensemble, équilibre la part donnée aux traits de contours et aux surfaces traitées à l'estompe. L'artiste, qui trace toujours le trait d'encadrement limitant ses compositions, insiste ici particulièrement en indiquant bien la forme arquée de la partie supérieure, qui « primitivise » l'ensemble.

Cette manière synthétique se retouve dans sa peinture, notamment dans des portraits féminins datables de 1906, où l'on peut trouver un écho de *Mademoiselle Rivière* (voir *Herma Weinberg* et *Lee Hoetger*, cat. exp. Brême, 1976, n^{os} 171 et 168, repr. 40 et 33).

J.-P. C. - M.-A. D.



TITIEN
La Mise au tombeau
Inv. 749

André
DERAIN
Chatou, 1880 - Chambourcy, 1954

87

La Mise au tombeau
d'après Titien, 1904-1906

Crayon.
H. 0,300 ; L. 0,200.
Carnet.

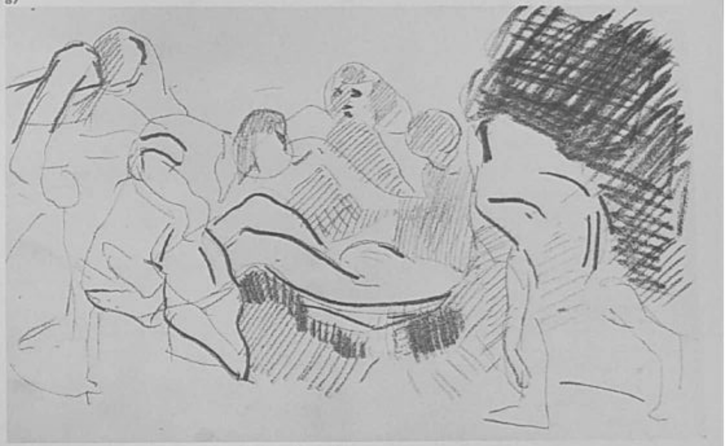
Provenance
Coll. André Rodocanachi ; achat des musées nationaux, 1968.
Inv. AM 3671 D.

Bibliographie
Dorival, 1969, p. 257-268 (*Mise au tombeau*, p. 261) ; Elderfield, 1976, p. 156 ; Parke Taylor, 1980, p. 363-377 (*Mise au tombeau*, p. 371 et fig. 13) ; Dagen, 1984 (1986), p. 294-295, fig. 5-12 (dessins d'après les sculptures égyptiennes) ; Hoog, cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 4, p. 65-85 (*Mise au tombeau*, repr. p. 70).

Exposition
Paris, 1991-1992, n° 4.

Paris, musée national d'Art moderne.

87



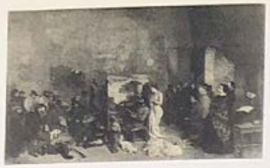
« Mon obsession était le Louvre, il ne se passait guère de jour que je n'y misse les pieds », se souvient Derain dans un article de *Comoedia* du 20 juin 1942 (cat. exp. Paris, 1991-1992, p. 36). Du célèbre et capital carnet dont Derain peignit la reliure et sur lequel il dut travailler entre 1904 et 1906 subsistent 311 pages sur les 400 qu'il comportait à l'origine. Il rassemble à côté de dessins de tous types, au crayon, à l'encre, au fusain, à l'aquarelle ou à la gouache, une vingtaine de copies, toutes au crayon, d'après des œuvres du Louvre qui ont été identifiées par Bernard Dorival (1969) ; deux nouvelles identifications ont été faites par John Elderfield (1976).

Il s'agit d'un détail de *La Barque de don Juan* (RF 359) et de deux détails des *Massacres de Chio* (Inv. 3823) de Delacroix, de dessins d'ensemble de *L'Eté* de Poussin (Inv. 7304, de *La Réconciliation de Marie de Médicis et de Louis XIII* de Rubens de la galerie Médicis (Inv. 1788) et de *La Mise au tombeau* de Titien (Inv. 749), de deux dessins d'après les *Caryatides du trésor de Syphnos* dont le palier de l'escalier Daru montrait alors des moulages, et de neuf dessins d'après des sculptures égyptiennes : une *Statuette de femme* en bois de Basse Epoque (introduction chapitre 2, fig. j), une *Tête d'homme* de granit d'époque romaine, dessinée à trois reprises, une autre *Tête d'homme* de granit d'époque romaine, la célèbre *Tête Salt*, dessinée deux fois (fig. 97 b), et le *Chef des Lybiens Bachasou*, dessiné également deux fois (voir pour l'ensemble des dessins et des prototypes Parke-Taylor, 1980, fig. 4-5 et 8-34).

Les dessins d'après les sculptures sont exécutés d'un trait de crayon rapidement « déroulé », très synthétique, sans indication de valeurs si l'on excepte les orbites d'une des têtes romano-égyptiennes ; cette indication est proche de celle d'une *Source* contenue aussi dans le carnet, inspirée du tableau d'Ingres (RF 219) et dont B. Dorival pense qu'elle a pu être exécutée d'après un modèle posant dans l'attitude du tableau (ou de mémoire ?) mais diffère quelque peu de celle de deux dessins exécutés, non au Louvre mais probablement à l'Ecole des Beaux-Arts, d'après le *Torse du Belvédère*, dessins au trait eux aussi mais plus nerveux et précisément articulés. Michel Hoog (cat. exp. Paris, 1991-1992, p. 66) envisage pour ce groupe de dessins une date relativement tardive, « après 1907-1908 ».

Les dessins d'après Delacroix (voir introduction chapitre 7), Poussin (voir introduction chapitre 3), Rubens (fig. 165 b) et Titien font au contraire appel au jeu des valeurs, grâce à l'intervention de plages de hachures de directions et d'intensités différentes qui donnent comme un équivalent de touches picturales, en contrepoint avec le dessin de contour des formes. Le croquis d'après *La Mise au tombeau* n'est pas le plus séduisant mais un des plus révélateurs, avec son trait apparemment mou et négligé, de deux intensités nettement différenciées, contre lequel vient buter le jeu sage ou furieux des hachures.

J.-P. C. - M.-A. D.



COURBET
L'Atelier
INV. RF 2257

Charles
CAMOIN
Marseille, 1879 - Paris, 1965

88

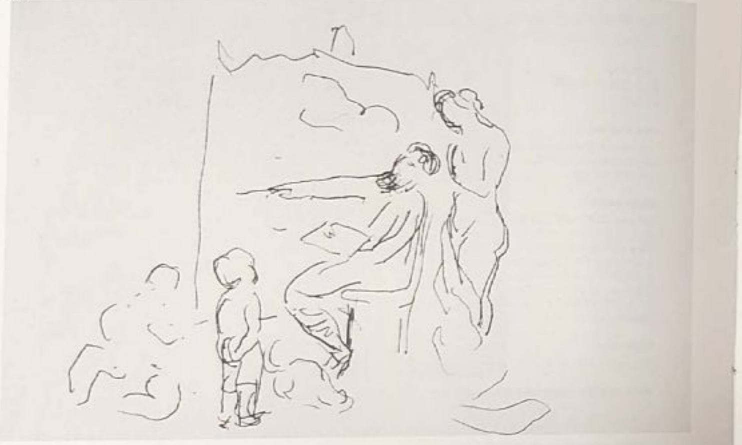
Etude d'après **L'Atelier**
de Courbet
vers 1904

Plume et encre de Chine.
H. 0,103 ; L. 0,164.

Provenance
Don de Mme Camoin en 1976.
Inv. AM 1976-287.

Paris, musée national d'Art moderne.

88



Dessin modeste, mais d'une délicieuse humilité, peut-être gentiment ironique et devant lequel on songe à certains chroniqueurs d'aujourd'hui comme Sempé. On sait que Gustave Moreau, maître de Camoin pendant quelques mois à l'Ecole des Beaux-Arts, encourageait ses élèves à copier au Louvre (Giraudy, 1972, p. 30-31). C'est probablement d'après un moulage du *Satyre jouant de la flûte* (MA 594) et non d'après le marbre du Louvre que Camoin exécute un grand dessin au fusain en 1898 (Giraudy, 1972, p. 32). Il peint plus tard (vers 1904 ?) au Louvre une forte et libre copie à l'huile de *La Félicité de la Régence*, de la galerie Médicis de Rubens (INV. 1783 ; fig. a ; *ibid.*, p. 42) et vers le même moment (1903-1904) s'acquitte d'une copie délicate et un peu fade au pastel de la partie centrale de *La Lecture* de Jean-Baptiste Hilair (INV. 5353 ; vente Deauville, 21 VIII 1991, n° 57, repr. coul., « La lecture d'après Watteau »).

C'est de ces mêmes années, vers 1904, que l'on peut dater le croquis exposé. Le thème du modèle dans l'atelier est cher à Camoin, qui le traite à plusieurs reprises. Ce type de croquis elliptique évoque ceux de Marquet au même moment, avec chez Camoin quelque chose de plus désinvolte et de plus tendre.

J.-P. C. - M.-A. D.

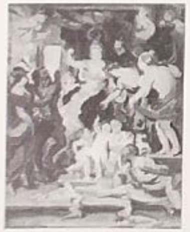
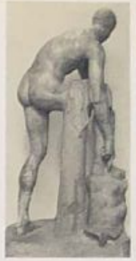


Fig. 88 a
CAMOIN,
La Félicité de la Régence
d'après Rubens,
localisation inconnue.



Hermès rattachant sa sandale
réplique romaine d'un original
du IVe-IIIe siècle av. J.-C.
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
MA 83

Henri
MATISSE
Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954

89

Hermès rattachant sa sandale
1890-1895

Crayon graphite et fusain.
H. 0,610 ; L. 0,470.

Provenance
Atelier de l'artiste ; don des enfants de l'artiste en exécution du legs verbal de Mme Henri Matisse, Nice, 1960.
Inv. 63.2.75.

Exposition
Sarrebruck, 1991, n° 2, repr.

Nice, musée Matisse.

Nous ne connaissons pas de croquis de Matisse sûrement fait au Louvre : ce dessin impeccablement académique et déjà d'une belle force de construction, datable entre 1890 et 1895, peut aussi bien avoir été exécuté d'après un moulage.

Plusieurs photographies nous montrent Matisse dans les salles du musée, devant *L'Annonciation* donnée tantôt à Léonard tantôt à Lorenzo di Credi, devant la *Dame d'Auxerre* et faisant cette fois un croquis, devant un *Kouros* archaïque (cat. 24-25).

On connaît d'autre part l'admirable et libre dessin, comme ailé, exécuté en 1931 d'après *La Victoire de Samothrace* (original, moulage, photographie ?) servant d'étude pour l'illustration des *Poésies* de Mallarmé (Schneider, 1984, p. 612, repr.).

J.-P. C. - M.-A. D.

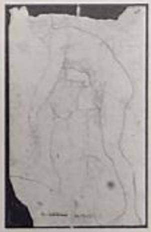


Fig. 89 b
Théodore CHASSÉRIAU,
Etude d'après **Hermès rattachant sa sandale,**
Louvre, département des Arts graphiques.

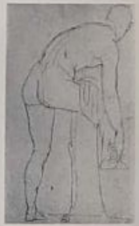
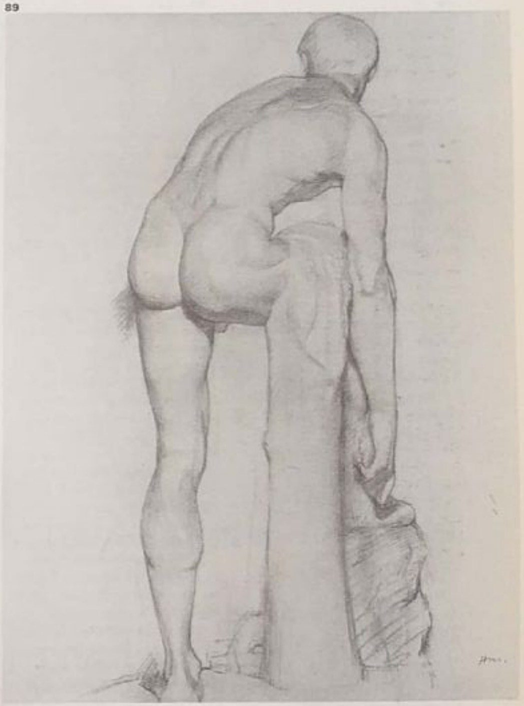
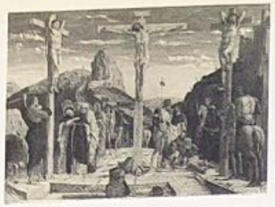


Fig. 89 a
Eugène DELACROIX,
Etude d'après **Hermès rattachant sa sandale,**
Louvre, département des Arts graphiques.

89





MANTEGNA
Le Calvaire
Inv. 368

MATISSE

90

Groupe de Saintes Femmes *d'après* Le Calvaire *de Mantegna, 1949*

Fusain.
H. 0,440 ; L. 0,330.

Provenance
Atelier de l'artiste ; don des enfants de l'artiste en exécution du legs verbal de M^me^ Henri Matisse, Nice, 1960.
Inv. 63.3.11.

Bibliographie
Girard, 1992, p. 77, fig. p. 84.

Nice, musée Matisse.

Les quatorze stations du chemin de croix de la chapelle de Vence, une des œuvres les plus hautes de Matisse, sont pour beaucoup, à l'origine de leur élaboration, inspirées d'œuvres du passé, par l'intermédiaire de reproductions. On a cité parmi ces références, souvent difficiles à démontrer, *Le Christ mort* de Champaigne dont Matisse fit jeune la copie, *La Mise au tombeau* de Titien, le Christ en croix du *Retable d'Issenheim* de Grünewald, un Christ de Dürer, *La Descente de croix* de Rubens (voir Girard, 1992, p. 77 et fig. p. 76-85). Incontestable est la référence à *L'Erection de la croix* de Rubens, à la cathédrale d'Anvers, pour un beau dessin au pinceau qui prépare la XI^e^ station (*ibid.*, fig. p. 85 haut).

Mantegna paraît avoir été la référence privilégiée de Matisse, parfois par l'intermédiaire de gravures (*ibid.*, fig. p. 85 bas) ; le peintre se serait servi d'autres fois des reproductions figurant dans une monographie de la petite collection Braun que lui avait apportée un voisin à Vence. Il dessine à plusieurs reprises d'après les fresques (détruites) de la chapelle Ovetari de l'église des Eremitani de Padoue : soldat romain de dos pris au *Saint Jacques en jugement* sur un dessin (loc. inconnue), saint Jacques et un autre soldat romain, de la même fresque, réunis à un troisième soldat romain pris lui au *Saint Jacques conduit au martyre* (Bellonci-Garavaglia, 1967, 14 II et 14 I), sur un autre (*ibid.*, fig. p. 84 bas). L'organisation du *Saint Jacques en jugement* sert durablement à Matisse pour la première station du chemin de croix, *Jésus devant Pilate* (*ibid.*, fig. p. 77-79 et 82), jusqu'à la réalisation finale (fig. p. 76). Le panneau central de la prédelle du *Retable de San Zeno*, au Louvre, est copié dans deux de ses détails, *Le Christ en croix* (dessin au musée Matisse de Nice ; *ibid.*, p. 85 ; fig. a) et le groupe des *Saintes Femmes* montré ici : dessins fidèles, d'une belle liberté d'indication dans les grands tracés du fusain qui retiennent l'essentiel de la structure des figures. Le groupe des *Saintes Femmes*, lentement épuré, va se retrouver d'un dessin à l'autre, de la VIII^e^ station (*ibid.*, fig. p. 78-79 et 82) jusqu'à la céramique définitive (fig. p. 76).

J.-P. C. - M.-A. D.

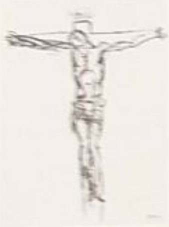
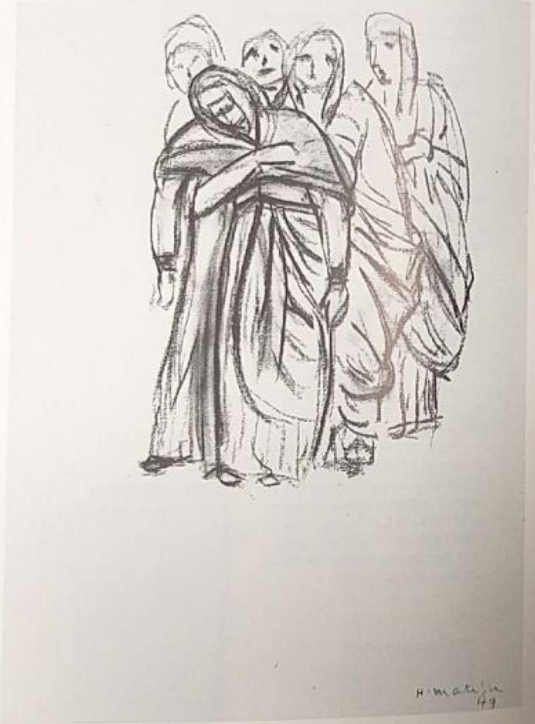
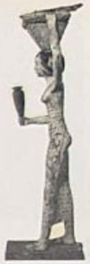


Fig. 90 a
MATISSE,
Le Christ en croix d'après Mantegna,
Nice, musée Matisse.

90





Porteuse d'offrandes
Egypte, vers 2000-1800 av. J.-C
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 10781

■ PICASSO

Malaga, 1881 - Mougins, 1973

91-92

Deux études d'après une Porteuse d'offrandes *1907*

Crayon noir.
H. 0,160 ; L. 0,960 (chacun).
Feuilles insérées dans le carnet 4, p. 176.

Provenance
Succession de l'artiste.

Bibliographie
Rubin, cat. exp. Paris, 1988, p. 374-375, note 17, ill. 5-8.

Collection particulière.

Ces deux dessins font partie, avec un troisième montrant de façon fragmentaire la même figure de face, de plusieurs feuilles insérées dans le carnet 4 de Picasso (mars-avril 1907 ; Paris, musée Picasso). Rubin, qui rappelle le témoignage d'André Salmon rapportant que Picasso regardait attentivement l'art égyptien dans les salles du Louvre (1988, note 17), met ces études en relation avec *Les Moissonneurs* peints à cette époque, et les place dans le processus de création des *Demoiselles d'Avignon*, plus particulièrement en rapport avec la figure de la « demoiselle au bras levés ». Les deux dessins de Picasso, certainement faits au musée, sont tout à fait fidèles à l'original, sans schématisation, et justement mis en place dans l'espace, presque de profil et presque de dos.

Quatre dessins géométrisant une figure féminine vue de face et dressant deux bras symétriques font partie eux aussi des feuilles insérées dans le carnet 4, et la plupart des dessins du carnet constituent des recherches pour cette figure (1R à 13R, 18V, 19R ; cat. exp. 1988, p. 170-176). De grands dessins et un petit tableau immédiatement postérieurs (avril-mai) varient cette figure (musée Picasso et succession de l'artiste ; *ibid.*, n^os^ 51-53 et ill. 1 et 2, p. 180).

On ne peut que mentionner ici le rôle dans l'élaboration des *Demoiselles* des sculptures « ibériques » exposées alors au Louvre, particulièrement celui des deux têtes de pierre volées au musée en mars 1907, entrées dans la possession de Picasso qui les restitua au musée en 1911 (Golding, 1958, p. 160, n° 21, fig. 21-24).

J.-P. C. - M.-A. D.

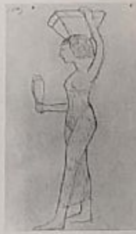
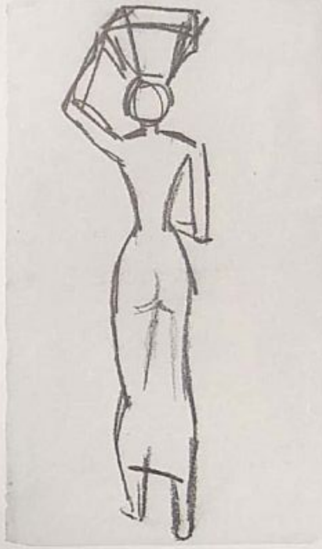
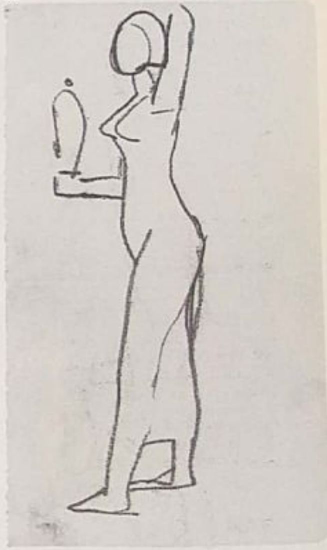


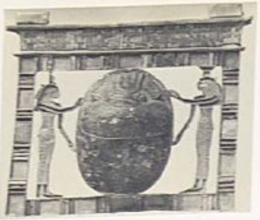
Fig. 91-92 a
Paula MODERSOHN-BECKER,
Etude d'après **La Porteuse d'offrandes**,
Brême, fondation Paula Modersohn-Becker.

91



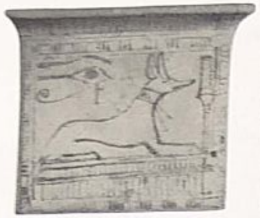
92





Pectoral au nom du vizir Paser
XIX^e dynastie
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 68

■ Charles Edouard Jeanneret-Gris,
dit LE CORBUSIER
La Chaux-de-Fonds, 1887 -
Roquebrune-Cap-Martin, 1965



Pectoral
Nouvel Empire
département des Antiquités égyptiennes
Inv. N 2744 déposé au musée d'Aquitaine de Bordeaux
Inv. 85.1.31

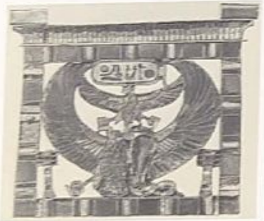
93

Etudes d'après des bijoux égyptiens.

Aquarelle et crayon.
H. 0,267 ; L. 0,376.

Annoté tout autour des dessins, dans la moitié gauche : Pectoral. mis sur 1 plaque d'or. av. cloisons / cerclant des morceaux de pâte de verre. / or brillant [deux fois] / semis de / rouge bleu / gris vert / en carrés. / morceaux de / pierres grises / de tons gris, / rompus. / émaux / ou pâte de / verre / plaque d'or / bouté [?] collier / embouties av. fine gravure / au biseau / au milieu / énorme scarabée / en granit bleu. vide / glacer nat. / Ce même pectoral a été refait au rebours / en ceci, que les à-jours sont remplacés / par une plaque d'or unie et brillante. / les petites figures étaient en pâte / de verre. / Ce pectoral traité av. les mêmes procédés / que le ci-dessus. Remarquable effet / des carrés en pierres fines, à 1 gris / rouge ou vert profond. en contraste / av. la vigueur des pâtes de verre. / En principe. les cloisons jouent 1 très / gd rôle et leur monotonie est rompue / par les plaques d'or mises de temps à autre / dans la moitié droite : en gris bleu intense av. dessin / au pinceau noir / ce trait seul / est en / creux. / au trait 6 cm 36,8 / rouge / gris / bleu très / clair / ça modèle la gorge.

Monogrammé en b.d. : L-C.



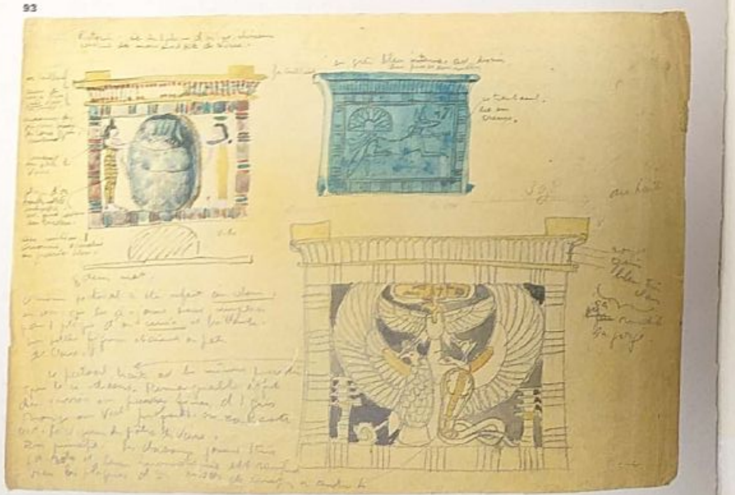
Pectoral au nom de Ramsès II
XIX^e dynastie
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 79

Provenance
Fonds Le Corbusier. Inv. 5848.

Bibliographie
Claude Malécot, cat. exp. Paris, hôtel de Sully, 1988, n° 312, p. 142-143, repr. p. 20.

Paris, fondation Le Corbusier.

93



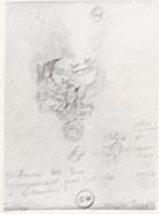
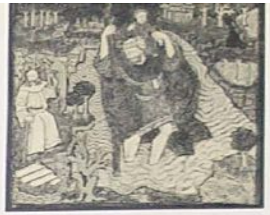


Fig. 93 a
Gustave MOREAU,
dessin d'après le **Pectoral de Ramsès II,**
Paris, musée Gustave Moreau.



Attribué à Monvaerni
Limoges, fin du XV^e siècle
Saint Christophe portant l'Enfant Jésus
département des Objets d'art
Inv. OA 6309

LE CORBUSIER

94

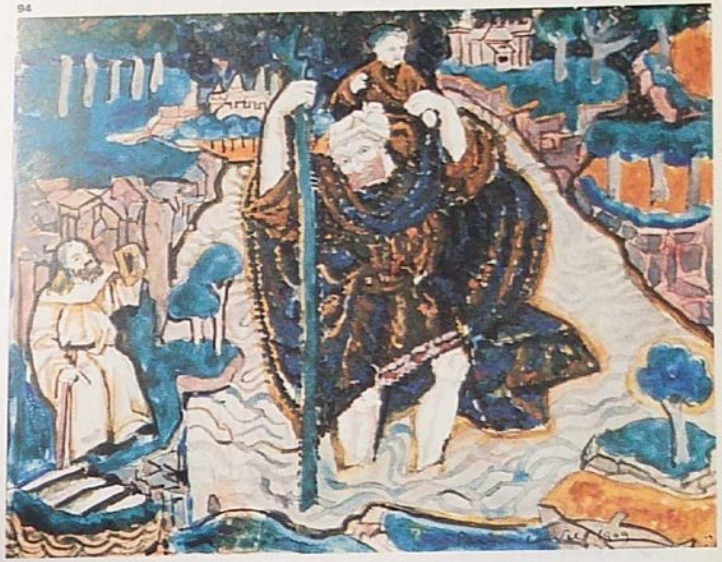
Saint Christophe portant l'Enfant Jésus
d'après un émail de l'atelier du prétendu Monvaerni, 1909

Aquarelle et crayon.
H. 0,160 ; L. 0,200.
Annoté en b.d. : *Paris-Louvre 1909.*

Provenance
Fonds Le Corbusier. Inv. 1974.

Paris, fondation Le Corbusier.

94



« Les musées m'ont fourni les certitudes sans trous, sans embûches. Les œuvres sont là comme des entiers, et la conversation est sans fard, le tête-à-tête est à merci de celui qui questionne ; l'œuvre répond toujours aux questions qu'on lui pose. Ce sont de bonnes écoles que les œuvres des musées.
Les musées sont grands ;
je n'ai questionné que ce qu'on n'appelle pas le Grand Art.
J'allais bien le dimanche, voir les Cimabuë, les Breughel, les Raphaël, les Tintoret, etc. Mais pour travailler, pour dessiner, pour comprendre la richesse suffisante qu'il faut donner à son travail, le degré de concentration, de transposition, d'invention, de re-création, je m'arrêtais là où de ce temps, personne ne plantait son chevalet – bien loin de la "Grande Galerie". J'étais toujours seul... avec les gardiens :
A Cluny, pour les tapisseries, les miniatures, les assiettes persanes.
A Guimet, pour tous les bons dieux de bronze, de bois, de pierre. Dans la galerie de M. Pottier [conservateur au Louvre], pour les Etrusques et les Grecs. Au Trocadéro, pour les portails des cathédrales de France. Au pavillon de Marsan, pour les tapis et les brocarts de Perse. Au Muséum, pour recevoir bien des exhortations... » (« Confessions », *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, rééd. 1980, p. 201-204).

Le Corbusier évoque ici l'époque où, après avoir suivi l'enseignement de l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, il vint travailler à Paris chez l'architecte Auguste Perret (1908-1909).
Il consacre alors une grande partie de son temps à parcourir bibliothèques et musées où il réalise de très nombreux dessins, le plus souvent rehaussés d'aquarelle, qu'il annote minutieusement. Quelques-unes de ces études seront utilisées pour l'illustration de *L'Esprit nouveau*, revue fondée en 1920 avec Ozenfant et Paul Dermée et dont il assura la codirection jusqu'en

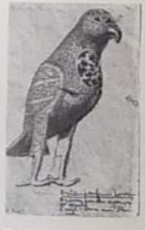


Fig. 94 a
LE CORBUSIER,
Dessin d'après un **Brûle-parfum en forme de faucon,**
Iran, XI^e-XII^e siècle,
Paris, fondation Le Corbusier.

LE CORBUSIER

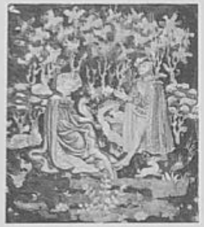


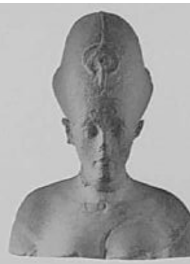
Fig. 94 b
LE CORBUSIER,
Aquarelle d'après **L'Offrande du cœur,**
tapisserie, Arras, XV^e siècle,
Paris, fondation Le Corbusier.

1925. On retrouve le dessin du pectoral de Ramsès II dans un article de 1924, « Le respect des œuvres d'art » (*L'Esprit nouveau*, n° 27). Les auteurs du catalogue qui accompagnait l'exposition *Le Corbusier, le passé à réaction poétique* (Paris, 1988), en étudiant les rapports que l'architecte entretenait avec l'art antique, médiéval ou oriental, ont publié une grande partie de ces dessins. Parmi ceux faits au Louvre, on remarque une dizaine d'études d'après des plaques de terre cuite et des vases grecs et étrusques (*ibid*., p. 144-152) ; d'après des bijoux égyptiens, dont le pectoral au scarabée du vizir Paser (lapis-lazuli et or, XIX^e dynastie) et le pectoral au nom de Ramsès II (or, XIX^e dynastie) ; d'après une faïence persane (Inv. 3340 ; *ibid*., p. 78) ; d'après un faucon brûle-parfum, Iran, XI^e-XII^e siècle (Inv. 4044 bis, fig. a) ; d'après une tapisserie, Arras, 1^{er} tiers du XV^e siècle (déposée en 1973 au musée de Cluny ; *ibid*., p. 193-194, fig. b) ; enfin, d'après cette plaque en émail copiée l'année même de son acquisition. Les coloris de l'émail sont justement traduits par l'aquarelle, sans que les teintes soient parfaitement fidèles : le manteau du saint apparaît bleu au lieu du rouge sombre de la plaque, et un trait jaune souligne les contours rudes et épais des figures.
Ces « copies » de motifs décoratifs et ornementaux n'avaient pas vocation à être réutilisées par Le Corbusier, qui s'exprime ainsi à propos des cathédrales et des problèmes de reconstruction après la guerre : « Copier servilement le passé, c'est se condamner au mensonge, c'est ériger le "faux" en principe, puisque les conditions anciennes du travail ne sauraient être reconstituées et que l'application de la technique moderne à un idéal périmé n'aboutit jamais qu'à un simulacre dénué de toute vie » (1946, *in* cat. exp. 1988, p. 95).

Ce n'est que dix ans après ces études dans les musées que Le Corbusier lança, dans le second numéro de *L'Esprit nouveau*, une enquête pour le moins subversive : « Doit-on brûler le Louvre ? » (novembre 1920). Ozenfant, qui aima comme Le Corbusier « rendre visite » au Louvre (voir *Mémoires*, 1968, p. 51), a raconté en quelques lignes le scandale créé par l'enquête destinée en partie à lancer la revue (les réponses parurent dans les n^{os} 6 et 8 de mars et mai 1921 ; pour le débat de fond qui animait cette enquête, voir cat. exp. Zurich-Berlin-Strasbourg-Paris, 1987, p. 201).

Pour les dessins de Le Corbusier d'après Delacroix, voir introduction chapitre 7.

J.-P. C.-M.-A. D.



Aménophis IV
XVIII^e dynastie
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 11076

Alberto
GIACOMETTI
Stampa, 1901 - Coire, 1966

95

Etude d'après des têtes
*d'*Aménophis IV
vers 1920-1922

Crayon.
H. 0,297 ; L. 0,380.

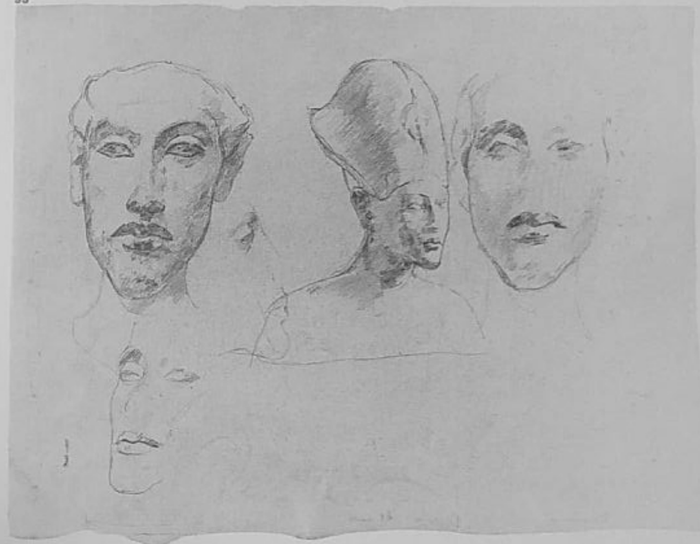
Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Carluccio, 1967, n° 23, repr. ; Schneider, cat. exp. Berlin-Stuttgart, 1988, p. 110, repr. (détail) ; Bonnefoy, 1991, p. 281, fig. 255.

Exposition
Mexico, 1991, n° 7, repr. p. 90.

Paris, collection particulière.

95



« J'ai copié depuis toujours, depuis l'enfance, absolument tout ce qui me tombait sous la main », dit lui-même Giacometti (*Ecrits*, 1990 [1992], p. 243). Les dessins de l'artiste d'après les œuvres du passé, étonnamment nombreux et réalisés le plus souvent d'après des reproductions photographiques, s'inspirent de toutes les époques et de tous les domaines de la création et constituent une part fascinante de son œuvre (voir notamment Carluccio, 1967 et cat. exp. Paris, 1991-1992, n^{os} 303-321). Il explique la difficulté à les classer chronologiquement, tant elles sont liées à son travail et à sa vie : « Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultané comme si l'espace prenait la place du temps » (4 octobre 1965 ; *ibid.*, p. 95).

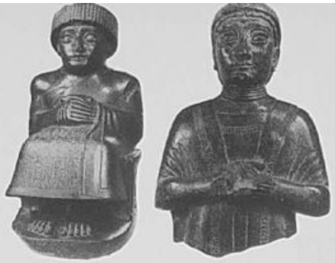
Cette feuille associe cinq études de la tête d'Aménophis IV, d'après un buste des Staatliche Museen de Berlin pour les quatre dessins à grande échelle, d'après le buste, dit *à la couronne bleue*, du Louvre pour celui du centre. D'une exceptionnelle minutie et d'une grande délicatesse dans le jeu serré des hachures qui traduisent le modelé, les dessins peuvent avoir été exécutés, d'après des photographies, vers 1920 et se placent à part dans l'œuvre dessiné de Giacometti.

Giacometti parle du buste du Louvre : « [...] Si je regarde la tête de Aménophis qui est au Louvre, par exemple, ce n'est pas tant la tête de Aménophis qui me touche : je constate les particularités de cette tête, mais pas plus que je ne les constaterais sur une photographie. Ce qui me touche, c'est la sensibilité extrême du sculpteur qui l'a réalisée et qui me communique la vision qu'il pouvait avoir, sa connaissance de la vérité. Les formes tendues, pas contractées, se rapprocheraient presque d'une peinture de Seurat, si l'on veut, par la conception » (entretien avec Georges Charbonnier, mars 1951 ; *Ecrits*, p. 244-245).

L'art égyptien constitue pour le sculpteur une référence essentielle et constante (voir Carluccio, 1967, n^{os} 18-33, 39, 73, 131 et ici cat. 97-101). Dans un entretien avec Isaku Yanaihara en novembre 1957, il dit son peu de goût pour les voyages et ajoute : « Il existe au Louvre certaines des meilleures œuvres égyptiennes. Pour moi, celles qui se trouvent au Louvre suffisent. Même si j'allais en Egypte, je ne crois pas que j'éprouverais plus de sensations que devant les œuvres égyptiennes du Louvre ; car celles du Louvre me font déjà sentir leurs qualités supérieures » (*ibid.*, p. 255-256).

Angela Schneider (1988), qui indique la source du dessin de gauche, une reproduction de *Die Plastik der Ägypter* de Hedwig Fechheimer, met la feuille en rapport avec un bronze de Giacometti, la *Tête d'Isabel* de 1936, souvent appelé *L'Egyptienne*.

J.-P. C.-M.-A. D.



Gudéa
Tello (Mésopotamie),
vers 2100 av. J.-C.
département des Antiquités orientales
Inv. AO 3293

La Femme à l'écharpe
Tello Mésopotamie,
vers 2100 av. J.-C
département des Antiquités orientales
Inv. AO 295

GIACOMETTI

96

Etude d'après Gudéa
1935

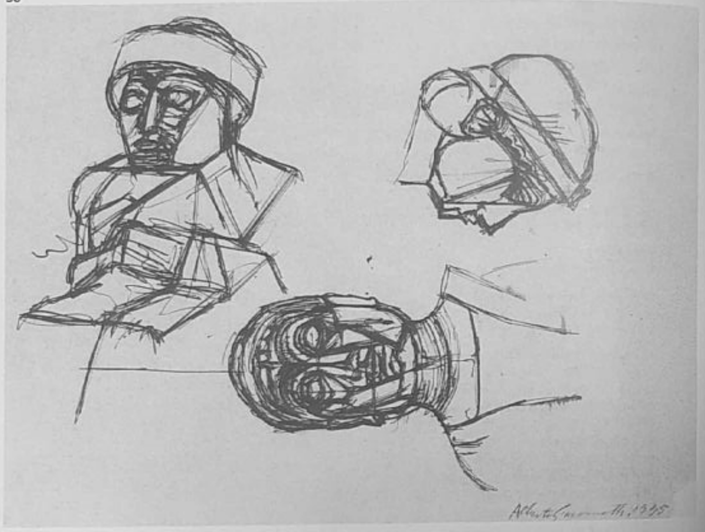
Encre.
H. 0,210 ; L. 0,265.
S.D.b.d. : *Alberto Giacometti/1935.*

Provenance
Atelier de l'artiste.

Expositions
Paris-Berlin, 1980-1981, p. 523, repr. (« trois études – d'après Goudéa ») ; Genève-Paris, 1986-1987 (études de trois têtes « Goudéa ») ; Paris, 1991-1992, n° 311, repr. (« trois études – d'après le Goudéa »).

Collection particulière.

96



La feuille appartient à une suite de trois admirables dessins à la plume, datables entre 1935 et 1937, d'après des sculptures sumériennes du Louvre, fin du IIIe millénaire. Le *Gudéa assis*, en haut, est traité seul, la tête reprise quatre fois, dans un dessin d'une autre collection particulière parisienne (cat. exp. Genève-Paris, 1986-1987, p. 52). *La Femme à l'écharpe*, dont la tête est dessinée en bas, à droite de face, en haut de profil, se retrouve isolée dans un troisième dessin (Paris, coll. part. ; *ibid.*), traitée entière, avec deux détails montrant les yeux et le nez.

Le dessinateur décompose le volume selon les grands plans correspondant au premier épannelage de l'artiste du IIIe millénaire.

Un autre dessin (fig. b) considéré comme une *Tête égyptienne* est en réalité exécuté d'après une *Tête* du département des Antiquités orientales (Inv. AO 20216).

J.-P. C. - M.-A. D.

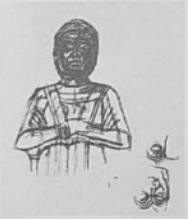


Fig. 96 a
Giacometti,
La Femme à l'écharpe,
collection particulière.

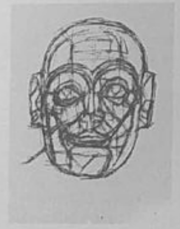
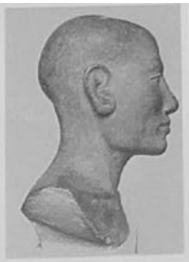


Fig. 96 b
Giacometti,
Tête néo-sumérienne,
collection particulière.



Tête d'homme, dite tête Salt
Nouvel Empire (?)
département des Antiquités égyptiennes
Inv. N 2289

GIACOMETTI

97

Tête Salt
1935

Encre.
H. 0,265 ; L. 0,210.
S.D.b.d. : *Alberto Giacometti/1935.*

Provenance
Atelier de l'artiste.

Expositions
Paris-Berlin, 1980-1981, p. 523, repr. (« Scribe accroupi ») ; Genève-Paris, 1986-1987, repr. (*ibid.*) ; Paris, 1991-1992, n° 308, repr. (*ibid.*).

Collection particulière.

Monumental dessin, non d'après le profil du célèbre *Scribe accroupi*, mais d'après celui de la *Tête Salt*.

Le modelé particulièrement lisse et tendu du chef-d'œuvre égyptien est analysé ici presque brutalement par plans et facettes qui déterminent les lignes de force, comme des arêtes, construisant le volume « de l'intérieur ».

J.-P. C. - M.-A. D.

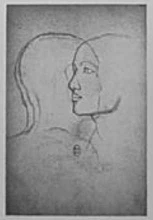


Fig. 97 a
Edgar Degas,
Tête Salt,
Paris, Bibliothèque nationale.

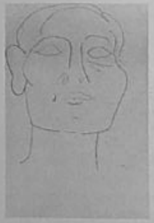
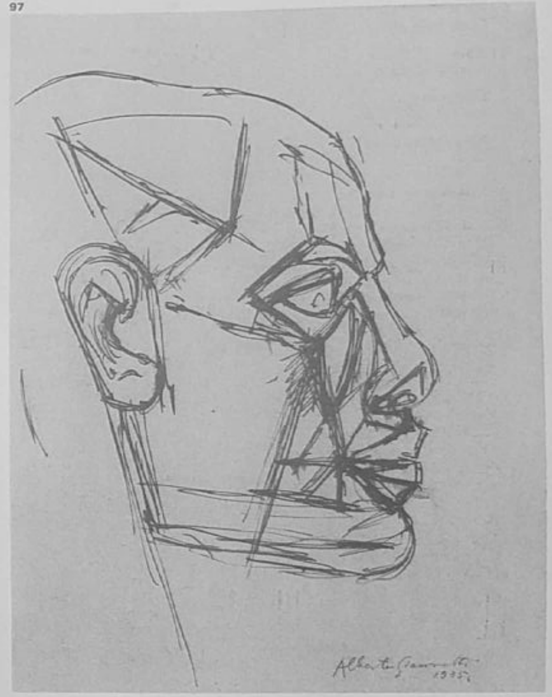
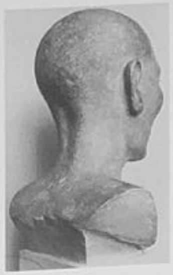


Fig. 97 b
André Derain,
Tête Salt,
Paris, musée national d'Art moderne.

97





Tête d'homme, dite tête Salt
Nouvel Empire (?)
département des Antiquités
égyptiennes
Inv. N 2289

GIACOMETTI

98

Tête Salt

Encre.
H. 0,270 ; L. 0,210.

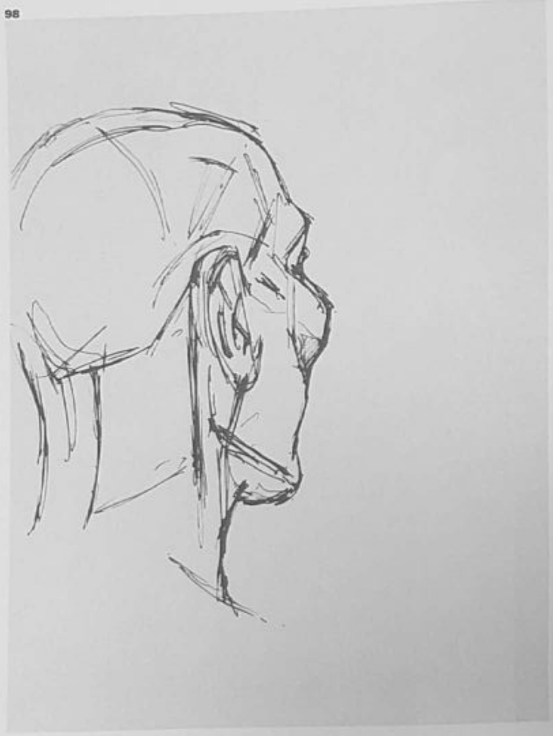
Provenance
Coll. M^me Alice Tériade.

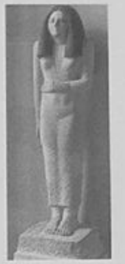
Paris, Galerie Yoshii.

Vue de trois quarts arrière de la tête Salt. Le dessin paraît bien postérieur à celui exposé sous le n° 97, et pourrait avoir été exécuté d'après une photographie de la sculpture reproduite dans un livre publié à Paris à la fin de 1958 (*Les Merveilles du Louvre*, coll. « Réalités », préface de Jean Charbonneaux, t. I, p. 62).

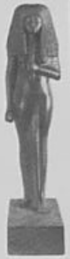
J.-P. C.-M.-A. D.

98





Nesa
Egypte, vers 2700-2620 av. J.-C
département des Antiquités
égyptiennes
Inv. A 37



La Dame Touy
Egypte, vers 1400 av. J.-C
département des Antiquités
égyptiennes
Inv. E 10655

GIACOMETTI

99

Etudes d'après Nesa *et* La Dame Touy

Encre.
H. 0,268 ; L. 0,209.

Provenance
Don Louis Clayeux, 1985.
Inv. AM 1985-85 D.

Bibliographie
Carluccio, 1967, n° 26, repr.

Exposition
Genève-Paris, 1986-1987, p. 50 (« étude de sarcophage, 1936-1937 »).

Paris, musée national d'Art moderne.

Permanence et évolution de l'art égyptien : Giacometti nous fait comparer deux figures féminines frontales, une sculpture de calcaire de la IIIe dynastie, d'un archaïsme puissant, *Nesa*, femme de Sépa, et une délicate statuette de bois de la XVIIIe dynastie, la célèbre *Dame Touy*. Le rapprochement de photographies permet à Giacometti, copiste du « Musée imaginaire », de pareilles confrontations, indépendamment de l'échelle réelle des pièces. Le tracé autour de la figure de Nesa correspond peut-être aux limites de la reproduction photographique qu'il a utilisée.

La collection Yoshii possède trois dessins à la plume d'après la seule *Nesa*, qui décomposent géométriquement le modèle (fig. a).

Giacometti dessina également deux autres œuvres égyptiennes du Louvre, la célèbre *Reine Karomama* et une *Tête d'homme* (Carluccio, 1967, n^os 30 et 29 ; dessins non localisés ; voir introduction chapitre 2, fig. j).

J.-P. C.-M.A. D.

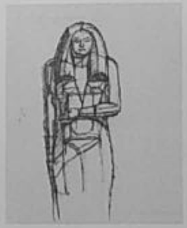
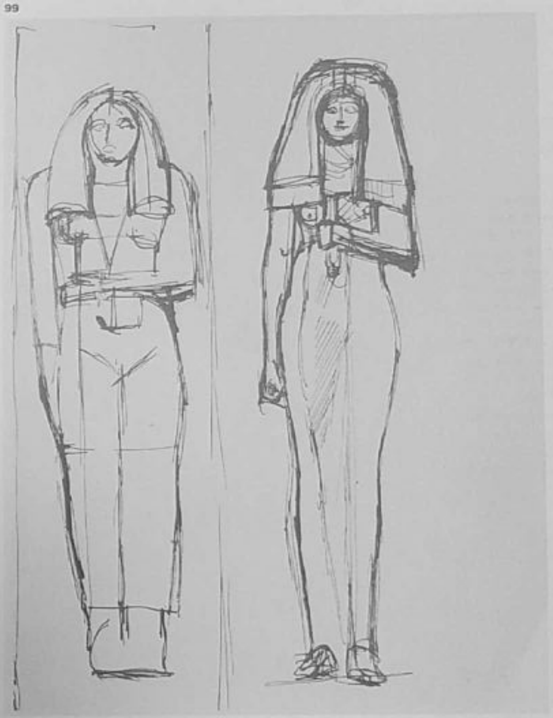


Fig. 99 a
GIACOMETTI,
Etude d'après **La Dame Nesa**,
Paris, Galerie Yoshii.

99



Stèle du Roi serpent
Abydos, vers 3100 av. J.-C
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 11007

GIACOMETTI

100

Stèle du Roi-serpent

Encre.
H. 0,270 ; L. 0,210.

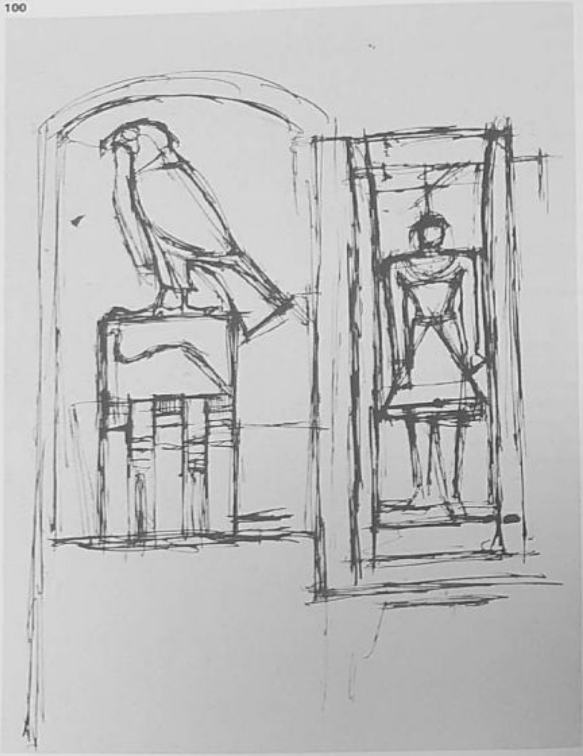
Provenance
Coll. M^me^ Alice Tériade.

Paris, Galerie Yoshii.

Double dessin fortement architecturé et parfaitement cohérent dans son organisation d'ensemble, montrant à droite une sculpture du type de celles encore en place à Saqqara (voir Walther Wolf, *Die Kunst Aegyptens Gestalt und Geschichte*, éd. Kohlhammer, 1952, fig. 218 p. 248) et à gauche la fameuse *Stèle du Roi-Serpent* du Louvre : association d'une ronde-bosse dans son cadre d'architecture et d'un bas-relief beaucoup plus petit, que seule peut suggérer la confrontation de photographies.

J.-P. C. - M.-A. D.

100



Tête du roi Didoufri
Abou Roach, vers 2570 av. J.-C
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 12626

GIACOMETTI

101

Didoufri

Encre.
H. 0,270 ; L. 0,210.

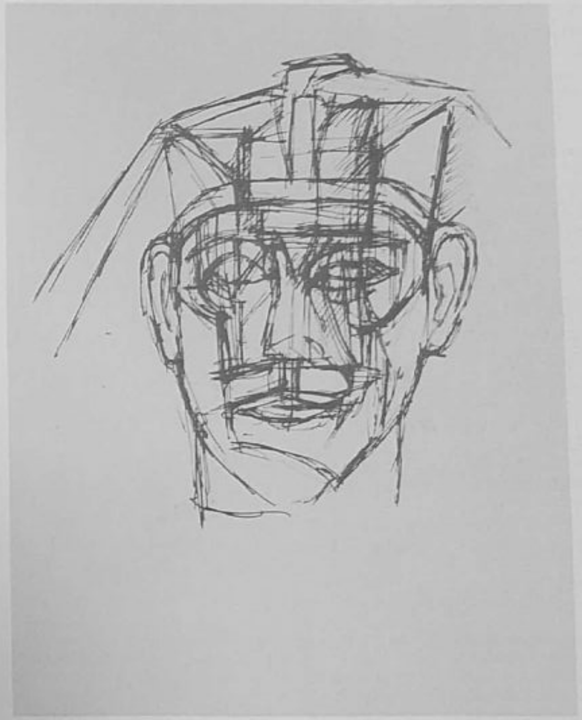
Provenance
Coll. M^me^ Alice Tériade.

Paris, Galerie Yoshii.

Là encore, Giacometti cherche à retrouver les grands plans correspondant au premier épannelage du bloc de grès rouge, les traits du pharaon de la IV^e^ dynastie paraissent se dégager progressivement, selon le processus même qui a dicté le travail du sculpteur égyptien. La collection Yoshii possède un second dessin, très voisin (fig. a), probablement exécuté d'après le même document photographique et dans un premier temps, dessin plus fidèle, montrant notamment les cassures, d'une indication plus précise, avec de fines hachures.

J.-P. C. - M.-A. D.

101



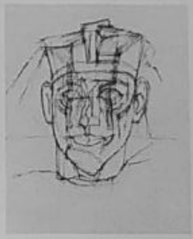


Fig. 101 a
GIACOMETTI,
Didoufri,
Paris, Galerie Yoshii.

Le Roi Salomon (?)
Ile-de-France, fin XII^e siècle
département des Sculptures
Inv. RF 1616

GIACOMETTI

102

Le Roi Salomon
vers 1951

Crayon.
H. 0,280 ; L. 0,192.

Provenance
Atelier de l'artiste.

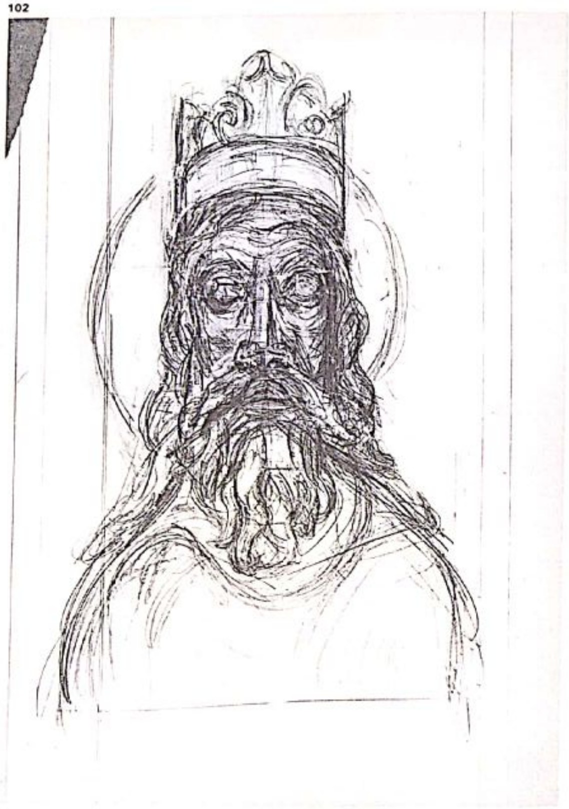
Bibliographie
Carluccio, 1967, n° 65, repr.

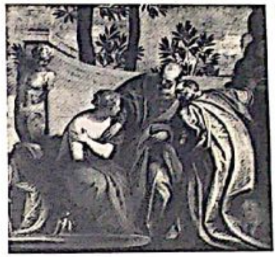
Paris, collection particulière.

Dessin d'une force grandiose, dont la parfaite symétrie et le regard halluciné autorisent la comparaison avec tant de visages de Giacometti. Le dessinateur, comme souvent, amincit la figure en l'étirant selon un parti de verticalité. Le dessin peut être rapproché de deux croquis rapportés sur un livre, *The Art of Sculpture* (coll. Maeght), d'après un *Prophète de York* et une *Statue-colonne de Chartres* (cat. exp. Madrid, 1990-1991, n^os 35-36, repr.).

J.-P. C. - M.-A. D.

102





Véronèse
Suzanne et les vieillards
Inv. 137

Jean
HÉLION
Couterne, 1904 - Paris, 1987

103

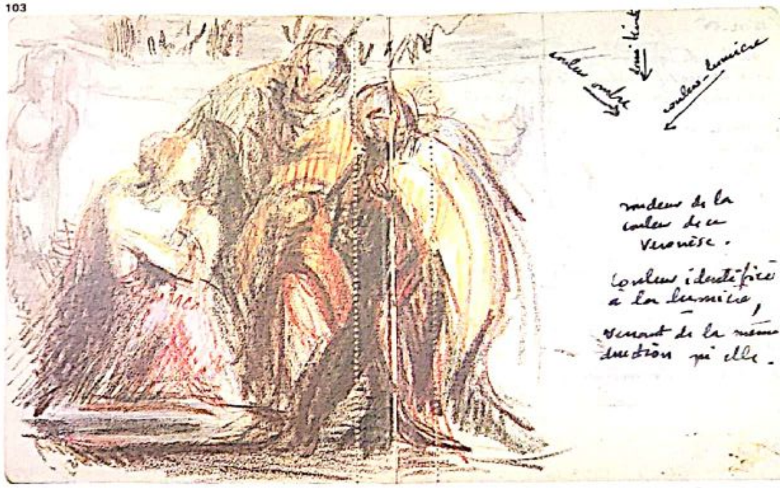
Etude d'après
Suzanne et les vieillards
de Véronèse, 1955-1956.

Crayon de couleur.
H. 0,135 ; L. 0,217.
Carnet.
Inscriptions à l'encre sur la page de droite : *couleur ombre / demi teinte / couleur-lumière / rondeur de la / couleur de ce / Véronèse. / couleur identifiée / à la lumière, / venant de la même direction qu'elle.*

Provenance
Sarane Alexandrina.

Paris, Galerie Klein Roncari.

103



Dans l'entretien filmé, réalisé à l'occasion de la rétrospective de 1971 au Grand Palais (*Les Chemins de Jean Hélion*), l'artiste se souvient du Louvre comme du lieu de son premier émerveillement. Il a raconté par la suite comment, arrivé à Paris à l'âge de dix-huit ans et travaillant dans un cabinet d'architecture, il fut appelé à faire le relevé des mosaïques de Qabr Hiram (Liban, VI^e siècle), conservées au Louvre : « [...] – c'est le grand tournant de ma vie – j'ai monté le grand escalier et, en haut, il y avait la grande salle du Louvre où, à ce moment-là, tout était empilé, Poussin aussi bien que Titien ou Philippe de Champaigne [...] » (Abadie, 1975, p. 10-11). Enfin, dans un carnet de 1979, il note que ce fut le *Portrait du cardinal de Richelieu* par Champaigne qui l'« ouvrit à la peinture » (cité *in* Moeglin-Delcroix, 1992, II, p. 333). Didier Ottinger a récemment souligné ce qui relie les deux peintres : « le goût des figures monumentales et des compositions claires, mais aussi, et profondément, sa vision pascalienne du monde. "Vanités" et "memento mori" hantent les œuvres des années 50 » (1992, p. 38). C'est de cette époque (1953-1957 exactement) que datent tous les dessins d'après les maîtres faits au Louvre, mais aussi au musée Jacquemart André, au Petit Palais ou au musée des Beaux-Arts de Lyon. Ils correspondent à un moment où Hélion « s'interroge sur les moyens de la figuration et va chercher auprès des maîtres des leçons pour sortir sa peinture de l'impasse du quasi-naturalisme où il failli s'enfermer après sa sortie de l'abstraction », ainsi que nous l'indique Anne Moeglin-Delcroix, qui vient de publier de larges extraits des carnets de l'artiste (*op. cit.*) et nous en a facilité la consultation, la majorité d'entre eux étant conservés à la Bibliothèque nationale. Il est possible d'identifier plusieurs croquis, qui ont comme fin principale l'étude des couleurs et de la lumière.

Dans le carnet de 1954-1955 (coll. part.) : d'après Véronèse (Inv. 137) ; d'après Delacroix (RF 1651) ; d'après Caravage (Inv. 55) ; d'après Millet (RF 592) ; d'après l'antique (MA 528).

Dans un carnet de 1956 (Bibliothèque nationale, DC 904-30) : d'après Delacroix (Inv. 3823), p. 34 et 39 ; d'après

HÉLION

Véronèse (INV. 138), p. 40 ; d'après Michel-Ange (MR 150), p. 44 ; d'après l'antique, p. 50 v., 51 v., 52, 55, 71 v. ; d'après l'*Héra de Samos* (MA 686 ; fig. a), p. 52 v.-54 ; d'après Goltzius (RF 2125), p. 69 ; d'après Titien (INV. 71), p. 70, voir introduction chapitre 4, fig. n).

Dans un autre carnet de 1956 (Bibliothèque nationale, DC 904-30 bis) : d'après Courbet (RF 325), p. 9 ; d'après Delacroix (INV. 3823), p. 11 ; d'après un dessin de Watteau (Inv. 33361), p. 75.

Dans le carnet ici exposé, non paginé, figurent également d'autres copies d'après Véronèse (INV. 143, déposé à Versailles en 1961), mais aussi d'après Delacroix (INV. 3825), d'après les Etrusques, et d'après Goya (RF 1942-23). En regard des croquis, plusieurs notes et schémas explicitent les recherches de l'artiste pour comprendre la distribution des couleurs et de la lumière chez les grands coloristes, Véronèse, Rubens et Delacroix, distribution qu'il compare à celle des branches de la rose des vents (voir page du 12 décembre). L'ascendance sinon l'influence de Véronèse est même revendiquée par Hélion : « Il serait bon d'associer chaque œuvre à une œuvre marraine ! Comme j'ai un peu associé *La Grande Jardinerie* à Esther et Assuérus [INV. 138] » (entre le 19 novembre et le 20 décembre 1956, cité *in* Moeglin-Delcroix, 1992, I, p. 321 ; le titre définitif du tableau d'Hélion est *Grand Luxembourg*, 1955, coll. University of Southern Illinois).

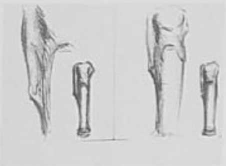


Fig. 103 a
HÉLION,
Etudes d'après **L'Hera de Samos**,
Paris, Bibliothèque nationale.

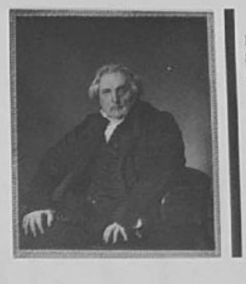
Dans un autre carnet dont un feuillet est consacré à l'étude des teintes de la *Suzanne*, c'est encore Véronèse qui est sollicité : « Devant la *Suzanne* et l'*Esther* de Véronèse je m'aperçois, à cinquante-deux ans que je suis un peintre mal élevé : ou plutôt que je n'ai pas été élevé du tout. Et je conçois, bien tard, comment j'aurais pu éviter complètement tant d'erreurs dont je me désencombre à présent, une par une, avec fatigue ; avec perte de temps et de bonheur » (29 janvier 1956 ; *ibid.*, I, p. 306).

J.-P. C. - M.-A. D.

■ Georges

ROHNER

Paris, 1913


INGRES
Monsieur Bertin
INV. RF 1071

104

Etude d'après
Monsieur Bertin *d'Ingres*
1986

Crayon.
H. 0,182 ; L. 0,110.
Carnet.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Paris, Galerie Framond.

Les rapports de Rohner avec la peinture du passé sont nombreux et anciens, et dès les années 30 ses natures mortes semblent se placer sous le signe de l'exposition des *Peintres de la réalité* de 1934, qui révélait à un large public La Tour et les peintres de nature morte français du XVII^e siècle.

Dans ses œuvres récentes, l'artiste s'intéresse au musée, et non aux œuvres considérées indépendamment : un tableau de 1977, *Le Musée imaginaire*, invente une galerie fictive et glaciale de tableaux anciens, la plupart du Louvre ; tableaux et croquis de 1986 montrent des visiteurs, isolés ou en foule devant un tableau.

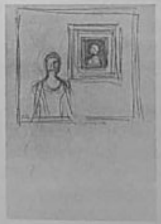
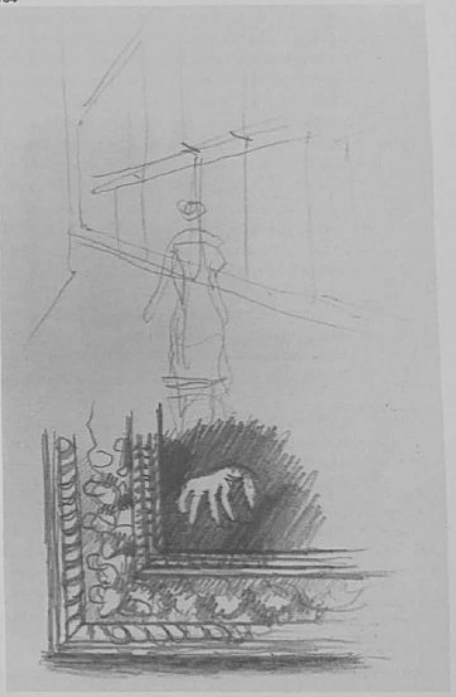


Fig. 104 a
ROHNER,
Visiteur devant le Portrait de Malatesta de Piero della Francesca,
collection de l'artiste.

Le croquis exposé, intrigant par la modestie et l'originalité du propos, un fragment de l'ensemble du tableau-cadre, prépare un petit tableau, *Au Louvre II (Monsieur Bertin)* (coll. part. ; exp. Quimper, 1980, n° 95, repr.), montrant une visiteuse devant la toile d'Ingres. D'autres fois Rohner montre quelques visiteurs devant *Le Radeau de la Méduse* ou la foule devant *Le Sacre* (exp. Quimper 1980, n^{os} 92 et 94, repr.).

J.-P. C. - M.-A. D.

104



3. D'après Poussin

« Poussin redevient d'actualité », écrit Hélion en 1934[1]. Cette phrase, il faudrait en fait la reprendre tous les dix ans. Peintre indiscutable, sinon toujours aimé, Poussin n'a cessé d'être une référence, en tout cas pour les artistes français, par l'intermédiaire de Le Brun, de l'Académie royale, puis de l'Institut et de l'Ecole des Beaux-Arts.

Cette emprise de Poussin fascine : il représente pour les artistes à la fois une discipline et un vocabulaire et, avec l'antique et Raphaël dont il prolonge les leçons, ils constituent autant de piliers de l'enseignement des arts. Il incarne, dans tous les sens du mot, le modèle : « le recours à Poussin est le premier geste de l'apprenti peintre, en même temps que l'ambition suprême des plus grands maîtres de chez nous », constate André Lhote en 1946.[2] Il séduit les classiques comme les romantiques : ce déraciné, resté pur Normand, est devenu pur Romain ; il se tient loin des cours, refuse toute compromission, puisqu'il soumet les amateurs et les collectionneurs au rythme de sa production ; il possède la maîtrise intellectuelle (« je n'ai rien négligé ») et a même l'austère privilège d'être privé de facilité de main, de cette habileté qui séduit trop vite. Cézanne pouvait aimer Poussin, « chez qui la raison supplée à la facilité »[3].

Les peintres ont donc copié Poussin, pour étudier la composition, la mise en place des personnages, l'équilibre des valeurs, le contraste des couleurs ; et l'expression des passions, et la *convenienza*, c'est-à-dire la soumission du style au sujet. Encouragement suprême, garantie de sérieux supplémentaire, ce modèle a lui-même été copiste : on sait qu'il copia les *Bacchanales* de Titien à la villa Aldobrandini à Rome, et Blunt lui donnait avec certitude la belle copie, aujourd'hui à la National Gallery d'Edimbourg, du *Festin des dieux* de Bellini maintenant à Washington ; on lui attribua aussi longtemps une copie des *Noces aldobrandines*, fresque romaine du Vatican, copie conservée au musée du Capitole. Lhote, encore lui, voit donc en Poussin l'exemple même du peintre, mieux, l'exemple du peintre *français*, quand il loue chez lui « un travail constant, une application considérable plutôt qu'un don fulgurant » ; et d'ajouter : « une main économe qui hait [...] les à-peu-près nonchalants, tel est le comportement du peintre français »[4].

Cette fidélité, parfois cette obédience, à Poussin est évolutive et multiforme. Ainsi, l'on assiste dans le dernier tiers du XVIIIe siècle à une sorte de néo-poussinisme, souvent décrit, dont l'étude d'ensemble reste à faire et que la copie de Peyron d'après *L'Hiver*, commandée par d'Angiviller, permet d'évoquer ici (cat. 105). Un de ses élèves, Sébastien Leroy, laissera une version précieuse, comme miniaturisée, du *Jugement de Salomon* (fig. a). Le poussinisme de David n'est pas à démontrer : inspiration pour le *Saint Roch* (1780) d'une figure de *La Peste d'Asdod*, emprunt qu'il revendique lui-même de la figure de l'extrême gauche des *Sabines* pour les figures aux bras tendus des *Horaces* (1784) ; *Les Sabines* (1799) doivent, elles, plus à *L'Enlèvement des Sabines* du Metropolitan de New York qu'à la version du Louvre. Le 16 mars 1802 David signe une pétition pour l'édification aux Andelys d'un monument à Poussin ; vingt ans plus tôt, en juillet 1782, était placé à Rome au Panthéon le buste de Poussin par Segla, portant l'inscription due à Vien, maître de David : « Nicolas Poussin, peintre français »[5].

Tant de passion peut paraître confiner à quelque obscur chauvinisme. Heureusement, de l'autre côté de la Manche, et pour longtemps, on adore aussi Poussin. Turner s'est très tôt intéressé à ses tableaux, et si son carnet de croquis du Louvre de 1802 ne contient qu'un modeste croquis d'après l'architecture d'*Eliézer et Rébecca* (fig. 106 a), il renferme pour de nombreux tableaux des analyses et des copies « chiffrées », sans tracé mais avec des initiales notant les couleurs, qui témoignent d'un intérêt bien original alors pour Poussin coloriste (voir introduction chapitre 2, fig. b). Le carnet *Dieppe, Rouen, Paris* de 1821 contient, à côté de copies de Claude Lorrain, un petit dessin d'après le *Diogène*. Turner commente d'autre part longuement les tableaux du Louvre dans ses conférences à la Royal Academy ; il y analyse notamment *Le Déluge*, tableau admiré par d'autres artistes anglais, Füssli, Opie et Constable.[6] On a pu voir aussi dans un grand *Jugement de Salomon* de Benjamin Robert Haydon (1812-1814 ; coll. J. B. Gold, Richmond) la marque, par l'intermédiaire de gravures, du Poussin du Louvre de même sujet.[7] Benjamin West (1738-1820), Américain établi à Londres, laisse quant à lui un beau dessin, d'après une gravure, du *Temps enlevant la Vérité* (fig. b). Pour schématiser quelque peu, disons que les Anglais s'intéressent chez Poussin à la couleur, à la lumière et au *pathos*, tandis que les Français voient davantage chez lui le dessin, les rythmes, et le tirent vers l'antique.

Elève de David, Ingres a peut-être copié dès 1803 *Le Jugement de Salomon*, dont l'Administration lui commande un dessin.[8] Il y a chez le Montalbanais, qui loue pourtant « la force naturelle et saine » de Poussin, la quête d'un poussinisme mélodique et fin, qui lui fait privilégier les figures féminines d'*Eliézer et Rebecca* et noter justement l'éclat d'un coloris orangé, bleu et vert (cat. 106). C'est aussi, à l'époque néo-classique, dans les paysages de Poussin, surtout dans *Les Quatre Saisons*,

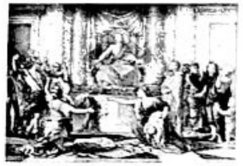


Fig. a
Denis-Sébastien LEROY,
Le Jugement de Salomon *d'après Poussin*,
Gray, musée Baron Martin.

que les promoteurs du paysage historique vont chercher les leçons de composition. Valenciennes suggère en 1800 dans ses *Eléments de perspective pratique* que Poussin peint la nature « telle qu'elle pourrait être » et ne cesse « d'exhorter les jeunes gens et notamment ceux qui se destinent au paysage à consulter et méditer les compositions de ce grand homme »[9]. L'Allemand Josef Anton Koch, à Rome, s'inspire de gravures d'après *L'Eté* (cat. 313), Paul Flandrin, élève d'Ingres, copie *L'Automne* (cat. 109). Jean-Victor Bertin « poussinisera » l'un de ses grands paysages classiques, la *Vue du mont Pieria en Macédoine* (musée d'Autun), en y introduisant, comme des figures accessoires, le groupe des *Bergers d'Arcadie*. Granet laisse pour sa part une interprétation du *Déluge* (Aix-en-Provence, musée Granet). Même Georges Michel, fervent du paysage hollandais s'il en est, se réfère à Poussin, en copiant à la plume et au lavis l'*Orphée et Eurydice* (fig. c).

Ceux qu'on appelle les romantiques cherchent aussi des leçons chez le Normand. Géricault voit un Poussin musculeux qu'il résume à la grosse plume, en l'inscrivant selon un vigoureux principe de bande dessinée avec des éléments de sculpture antique et des citations de Flaxman (fig. 107 a). Le jeune Delacroix, plus sage, note scolairement dans un carnet de ses années de formation les figures copiées avant lui par Géricault (cat. 36 et 107); mais en 1853 il écrira des pages magnifiques sur Poussin, « un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture ». Et Chassériau, peut-être auteur dans sa jeunesse d'un *Eliézer et Rébecca* pastiché de Poussin, s'imposera de son côté comme règle de « prendre toujours, comme aspect simple et sérieux prendre [*sic*] le Poussin pour modèle »[10]. De façon plus inattendue, Millet exprime haut et fort son admiration pour Poussin : « Je pourrais passer ma vie face à face avec l'œuvre de Poussin que je n'en serais pas rassasié. »[11] L'enseignement de l'Ecole continue de passer par Poussin ; Bouguereau et Henner le copient, Léon Lhermitte, peintre des labeurs rustiques, laisse un grand dessin du *Temps enlevant la Vérité* (fig. d). Il y aurait bien d'autres exemples.[12]

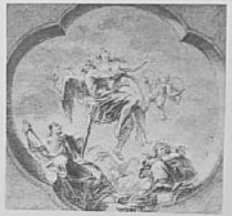


Fig. b
Benjamin WEST,
Le Temps enlevant la Vérité
d'après une gravure d'après Poussin,
Londres, Victoria and Albert Museum.

Les novateurs vont non pas se détourner de Poussin, mais le regarder d'un œil neuf : Degas s'attache à la force de construction et à la richesse colorée des *Sabines*, et retrouve l'esprit des lavis du maître en copiant dans cette technique *L'Empire de Flore* (cat. 116). Seurat, lui, passe par l'intermédiaire d'Ingres pour rendre hommage à l'illustre main (cat. 119). Le cas de Cézanne est complexe et passionnant, car il importe d'apporter des nuances à l'idée d'une filiation de Poussin à Cézanne, devenue un lieu commun : Cézanne n'est pas tout à fait « le Poussin de l'Impressionnisme » que disait Maurice Denis, et Théodore Reff a analysé d'un point de vue excellemment critique les tribulations de l'expression « refaire Poussin sur nature », qui représentait pour Cézanne tout sauf une devise.[13] Mais les liens sont essentiels entre les deux plus grands peintres français, et une exposition a pu être consacrée récemment à Edimbourg à ce seul sujet.[14] Et la passion qui s'empare de Cézanne cherchant à découvrir les rythmes internes des *Bergers d'Arcadie* démontre assez son attente (cat. 120-122).

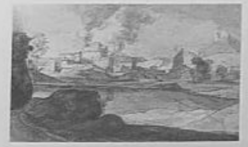


Fig. c
Georges MICHEL,
Paysage *d'après* **Orphée et Eurydice**
de Poussin,
collection particulière.

Poussin va rester le modèle des jeunes peintres : Vuillard, âgé d'une vingtaine d'années, laisse dans son journal un croquis de *L'Automne* (fig. e)[15]. Marquet copie attentivement la *Grande Bacchanale* (Jonzac, hôtel de ville) et le *Narcisse* (tableau disparu pendant la guerre au musée des Andelys) copié aussi par Matisse (tableau perdu). Derain reprend *L'Eté*, vers 1904-1906, en des traits sinueux hérités de Gauguin (voir cat. 87 ; fig. f), et Matisse donnera vers 1930 un léger dessin curviligne d'*Apollon et Daphné*.[16] C'est essentiellement par l'entremise de Cézanne et de Seurat que Poussin va se trouver comme vivifié et introduit dans l'art du XX^e siècle. La *Bacchanale* que peint La Fresnaye traduit, dans la modestie de son format, leur héritage : géométrie vivante, dialogue fécond des couleurs chaudes et froides (cat. 124). On connaîtra des Poussin cubisants, comme les interprétations austères et grises que donne Auberjonois en 1929 du *Moïse sauvé*, d'*Eliézer et Rébecca* et d'*Apollon et Daphné* (cat. 123). Maurice Denis laisse un croquis d'une sensibilité bien cézannienne des deux femmes de gauche du *Moïse*, celles mêmes que copiera Auberjonois, et qui lui serviront dans sa coupole du Petit Palais consacrée, en 1925, à l'*Histoire de l'art français* (fig. g).

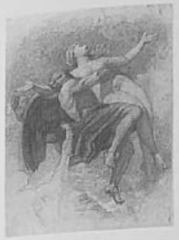


Fig. d
Léon LHERMITTE,
Le Temps enlevant la Vérité
d'après Poussin,
Paris, bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs.

Mais il y a un Poussin plus secret, celui qu'ira chercher tel ou tel surréaliste. André Masson raconte qu'en 1912, au Louvre, il va « toujours directement dans la salle de Nicolas Poussin, que je considère d'emblée comme étrange et même un peu fou [...]. Pour tout le monde Poussin est le peintre de la raison, de l'ordre. Cela n'empêche pas qu'il est face à face avec la folie. Il aime la panique, l'orage, les ruines, le meurtre, le rapt qui parsèment son œuvre. [...] On m'a dit : comment pouvez-vous aimer Poussin, vous, l'homme du vertige ? Mais justement, il y a du vertige chez lui »[17]. *Le Ravissement de saint Paul*, admiré au Louvre, lui fournit le modèle, à la perspective bouleversée, d'un tableau de 1924-1925, *Homme* (fig. i).

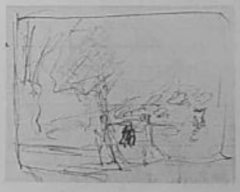


Fig. e
Edouard VUILLARD,
Etude d'après **L'Automne** *de Poussin,*
Paris, bibliothèque de l'Institut.

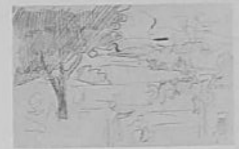


Fig. f
André DERAIN,
Etude d'après **L'Eté** *de Poussin,*
Paris, musée national d'Art moderne.

Il est peu de peintres du XX^e siècle qui ne mettent Poussin au-dessus de tout. Prenons comme exemple Vallotton, qui va en pèlerinage aux Andelys en 1918 pour admirer le *Coriolan* : « chant d'orgue magnifique, les couleurs écrites dans des formes délimitées, y sonnent comme des cloches, à pleine volée, et le tout s'harmonise, dans un ensemble puissant, large et doux. Belle leçon »[18]. Il réalise la même année « à titre expérimental » un petit « paysage composé », « un tableau sans document d'aucune sorte, sauf le décor vague du *Diogène* de Poussin », puis, consultant des « petits albums d'art » qui lui permettent de comparer l'œuvre des grands peintres, il conclut que Poussin « seul a pu disposer ses valeurs en ordre et les grouper dans un but »[19]. A l'automne 1920 il court au Louvre revoir ses tableaux : « Hier au Louvre voir les Poussin enfin remis au jour. Quel admirable artiste et quel homme ; cette salle est un foyer rayonnant [...]. »[20] Mentionnons aussi, plus près de nous, Jean Hélion, qui a aimé, évoqué Poussin, et qui déclare en 1971 devant *L'Eté* : « Pour moi, Poussin c'est le comble de la peinture ; j'insiste bien, ce n'est pas la plus brillante, la plus éclatante, il y a même un côté ennuyeux qui vient d'une égale profondeur, peut-être, des choses, mais il faut se promener dedans » ; et devant les *Sabines* : « Ce qui domine là-dedans c'est l'abstraction, c'est-à-dire l'expression par le signe [...] En vérité, Poussin, c'est quelque chose comme Cézanne, ça ne ressemble à rien d'autre n'est-ce pas ? C'est un degré d'exigence inouïe, inconnue auparavant. »[21] Hélion laisse un croquis d'un détail de *L'Inspiration du poète* (fig. j), tableau à propos duquel Marc Fumaroli a bien montré combien son entrée au Louvre, en 1911, correspondait pour les milieux artistiques et littéraires à une attente fervente.[22]

Il existe à côté du « poussino-cézannisme », d'une force déterminante, qui va envahir les ateliers des peintres français pour le meilleur et pour le pire, fort avant dans notre siècle, un poussinisme néo-classique, qui apparaît avec les Picasso de l'après-guerre, massif et sculptural, un poussinisme sans couleur, attaché aux valeurs du dessin, celui des *Femmes à la fontaine* (cat. 324), et que sauront rejoindre en notre temps des artistes aussi différents que Larry Rivers ou François Lalanne (cat. 125-126).

Chez le même Picasso, en août 1944, la semaine où Paris est libéré, ce sera à nouveau la rencontre avec Poussin, très concertée cette fois, avec les deux copies – dessinée et gouachée – de la *Bacchanale* Jamot, alors considérée comme un original, qui montrent Picasso, dans une sorte de jubilation, s'astreignant à une discipline (fig. k et l) : Poussin référence, Poussin maître d'école, encore une fois. On trouverait chez Picasso jusqu'à la fin de sa vie toute une veine de néo-classicisme poussinesque dans cet esprit de bacchanale, avec des fauves flûteurs, des nymphes et des chèvre-pieds : Poussin principe d'ordre, mais aussi de liberté.

Chacun admire, copie, interprète Poussin, et il y aurait une étude à entreprendre sur les livres d'art dont les artistes choisissent les reproductions pour s'inspirer de tel ou tel détail : le beau *Poussin* de la collection des *Demi-dieux*, de 1945, avec un texte d'André Gide, a dû plus d'une fois être mis à contribution. Chacun y va de son « tombeau de Poussin » : dans son *Et in Arcadia ego*, l'Ecossais Ian Hamilton Finlay (1976, fig. m) élimine les trois bergers de Poussin et remplace le tombeau par un char d'assaut de pierre ; le traitement impeccable du relief et de l'inscription appelle ici la comparaison avec le bas-relief sculpté par Desprez en 1830 sur le monument funéraire du peintre à San Lorenzo in Lucina.

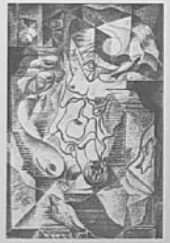


Fig. i
André Masson,
Homme, *1924-1925*,
Oak Park, Illinois,
collection J. R. Shapiro.

Les aînés transmettent l'exemple aux plus jeunes : Balthus, que l'on aurait aimé voir dans cette exposition, peignit tout jeune, en 1925, une copie du *Narcisse*, et l'on en décèle un reflet dans la pose d'une des figures de *La Montagne* de 1937 (New York, Metropolitan Museum of Art), conçue à l'origine comme le premier de quatre tableaux sur le thème des *Saisons*. De même retrouve-t-on un écho d'un personnage de *L'Automne* dans la jeune fille sur l'échelle du *Cerisier* de 1940 (fig. n). C'est grâce à un dessin de François Rouan, qui associe les figures du *Jugement de Salomon* et celles de *La Leçon de guitare* de Balthus, que ce dernier est – un peu – présent ici (cat. 129). Ainsi se trouvent fortement annoncées les filiations, et entrelacés les héritages.

Poussin providence des néo-classicismes, justification de tous les « retours à l'ordre » ? Ce n'est pas sûr. Poussin révélateur, plutôt : « Toutes les fois que je sors de chez Poussin, je sais mieux qui je suis », affirmait Cézanne. L'exemple reste vivant, chacun se l'approprie et le transmet : Avigdor Arikha étudie attentivement l'artiste et réalise au Louvre une exposition sur *L'Enlèvement des Sabines* (voir cat. 130). Pierre Buraglio travaille d'après le *Midas* du musée Fesch d'Ajaccio puis d'après *L'Automne* du Louvre (cat. 133) et, avec d'autres professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts, ses aînés, persuade en 1991 les élèves d'adopter Poussin et ses tableaux comme thème d'étude – et d'études.[23] En dehors de France, d'autres artistes eux aussi parmi les plus marquants, Giulio Paolini en Italie, Markus Lüpertz en Allemagne, continuent, à des fins bien différentes, de s'inspirer des Poussin du Louvre, comme le fait un Espagnol, Miguel Angel Campano, qui exécute une série sur ce thème entre 1980 et 1983. Que l'on cherche en lui capacité d'abstraction ou somptuosité de pure peinture, limpidité intellectuelle ou force d'évocation poétique, Poussin reste d'actualité.

J.-P. C.

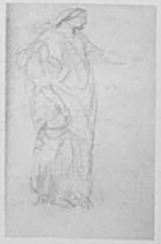


Fig. g
Maurice Denis,
Etude d'après **Moïse sauvé** *de Poussin*, détail,
collection particulière.

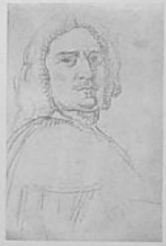


Fig. h
Maurice Denis,
Autoportrait *d'après Poussin*,
collection particulière.

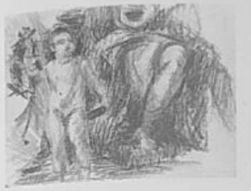


Fig. j
Jean Hélion,
Détail d'après **L'Inspiration du poète** *de Poussin*,
Paris, Galerie Klein-Roncari.

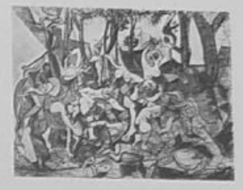


Fig. k
Pablo Picasso,
Le Triomphe de Pan *d'après Poussin, 1944*,
aquarelle et gouache,
localisation inconnue.

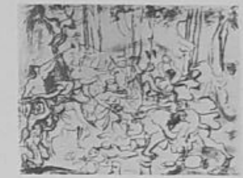


Fig. l
Pablo Picasso,
Esquisse d'après **Le Triomphe de Pan** *de Poussin, 1944*, aquarelle,
localisation inconnue.

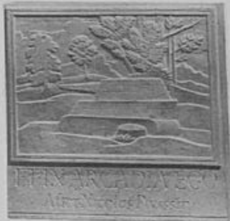


Fig. m
Ian Hamilton Finlay,
Et in Arcadia ego,
Edimbourg,
Scottish National Gallery of Modern Art.

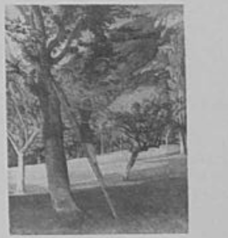


Fig. n
Balthus,
Le Cerisier,
New York, collection particulière.

1. Hélion, 1934, p. 260 ; la synthèse, déjà ancienne, d'André Chastel sur « Poussin et la postérité » publiée en 1960 dans le « Colloque Poussin » reste la référence solide concernant la fortune de l'artiste.

2. Lhote, 1946, p. 28.

3. Rapporté par Rivière et Schnerb, qui rendent visite à Cézanne en 1905 ; voir Reff, 1960, p. 159.

4. Lhote, 1946, p. 27.

5. Agius d'Yvoire, cat. exp. Paris, 1989-1990, p. 600 ; Gaethgens-Lugand, 1988, p. 34.

6. Ziff, 1963, p. 315-321.

7. Cummings, 1962, p. 146-152.

8. Dorival, 1969, p. 5.

9. Cité par Chastel, 1960, p. 303 et note 14.

10. Tableau dans une collection particulière espagnole.

11. Sensier, 1881, p. 56.

12. L'*Autoportrait* de 1650, notamment, a été souvent utilisé : copies strictes, comme la belle et sévère peinture de Mérimée, à l'Ecole des Beaux-Arts ; utilisation par Ingres, au premier plan de son *Apothéose d'Homère* peinte pour le musée Charles X, par Granet (aquarelle au Louvre) ou Léon Bénouville (tableau perdu mais gravé ; dessin d'un *Poussin debout* au musée de Rouen, ancienne coll. Baderou), puis par Maurice Denis (fig. h) pour différentes mises en scène du personnage de Poussin. Voir aussi l'article de R. Verdi, 1969.

13. Reff, 1960, p. 152-157.

14. Cat. exp. Edimbourg, National Galleries of Scotland, 1990, avec un catalogue par Richard Verdi.

15. Voir aussi l'*Autoportrait* tardif où Vuillard se représente dans la glace de son cabinet de toilette, avec une reproduction sous cette glace du grand dessin du Louvre, *Moïse et les filles de Jethro* (Inv. 32432).

16. Schneider, 1984, repr. p. 242.

17. Clébert, 1971, p. 15.

18. *Journal*, III, 1914-1921, éd. Guisan-Jakubec, p. 126.

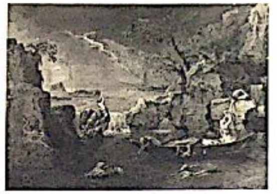
19. *Ibid.*, p. 210, 213-214.

20. *Ibid.*, p. 281.

21. Extrait de l'entretien filmé *Les Chemins de Jean Hélion*, à l'occasion de la rétrospective au Grand Palais en 1971.

22. Cat. exp. Paris, Louvre, 1989.

23. Participèrent au projet Marcelin Pleynet, chargé de la chaire d'esthétique de l'E.N.S.B.A. et les ateliers Buraglio, Carron, Cueco et Jeanclos. Voir cat. exp. Paris, E.N.S.B.A., 1991.



POUSSIN
Le Déluge
INV. 7306

Jean-François-Pierre
PEYRON
Aix-en-Provence, 1744 - Paris, 1814

105

Le Déluge
d'après Poussin, 1785

Toile.
H. 1,190 ; L. 1,610.

Provenance

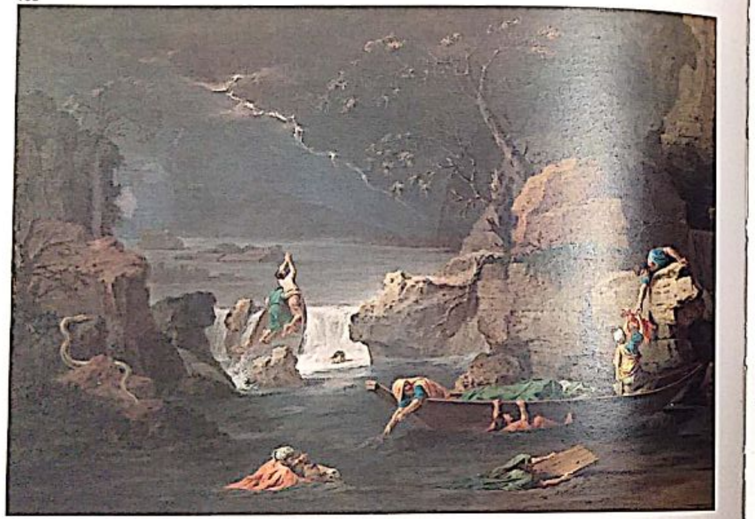
Saisi chez le comte d'Angiviller, avril 1794, « réservé pour le citoyen Jourdan » ; vente Jourdan, 4 IV 1803, n° 41 (?) ; vente Langeac, 16-18 I 1809, n° 96 (?) ; vente Paris, Drouot-Montaigne, 25 VI 1991, n° 72, repr.

Bibliographie

Rosenberg et Van de Sandt, 1983, n° [110] P. (localisation inconnue).

Paris, collection particulière.

105



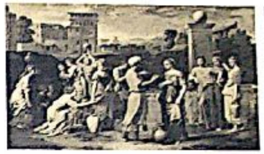
En infraction à la règle que nous nous sommes fixée, d'exposer ici des copies réalisées au Louvre, nous montrons une copie exécutée par Peyron en 1785, avant que les collections royales soient présentées au musée.
La personnalité du commanditaire de la copie, le comte d'Angiviller, un des plus grands collectionneurs de son temps et, en tant que surintendant des Bâtiments, un de ceux qui voulurent la création au Louvre du Muséum, justifie peut-être cette exception. Comme aussi l'admiration sans bornes que Peyron devait vouer toute sa vie à Poussin et qu'il était juste d'évoquer ici : l'attestent sa gravure d'après un dessin du Louvre (INV. 32432) alors dans la collection royale, *Moïse défendant les filles de Jethro*, probablement vers 1774-1775, puis une copie peinte du grand *Martyre de saint Erasme* (non retrouvée à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts), peint par Poussin pour la basilique Saint-Pierre, alors au palais du Quirinal et aujourd'hui à la Pinacothèque Vaticane, enfin le grand nombre de dessins de Poussin ou lui étant attribués réunis dans sa collection personnelle et dont il grava ou projeta de graver certains (Rosenberg et van de Sandt, 1983, n^{os} 161, 163-167, p. 147-149).

Un de ces dessins (de ou d'après Poussin ?), pour ou d'après le petit *Moïse sauvé* (INV. 7271), fut copié à la sanguine et au lavis par Peyron ; les deux dessins ont disparu (tous deux, vente Villenave, 1^{er} XII 1842, n^{os} 49 et 629 ; Rosenberg et van de Sandt, 1983, n° 167D). Peyron possédait de plus un tableau, la *Léda* aujourd'hui à Chantilly dont l'attribution à Poussin est contestée, et une version du *Testament d'Eudamidas* qu'il croyait originale.

Le tableau est presque certainement une commande du comte d'Angiviller. Peyron lui écrit le 29 avril 1785 : « [...] mon plus grand empressement sera ensuite de terminer le tableau du déluge », et Pierre, le Premier peintre, le 15 novembre de la même année : « La copie du déluge est terminée et je l'ai trouvé [sic] d'un ton plus soutenu que celui de l'original. Les figures ont été étudiées et n'ont pas la molesse [sic] reprochée au bon vieillard » (lettres citées par Rosenberg et van de Sandt, *op. cit.*).

De magnifique qualité picturale, cette copie représente un important document, qui nous montre Poussin pris comme référence, dans les années 1780, par les peintres novateurs comme par les collectionneurs exigeants. Peyron travaille d'après le tableau le plus austère et le plus grave de Poussin en même temps qu'il exécute sa *Mort d'Alceste* (Louvre), et au moment où David termine à Rome *Les Horaces*. Le regard de Peyron sur Poussin, en même temps que sur l'antique, détermine dans ces années-là la naissance du néo-classicisme dans la peinture française.

J.-P. C.-M.-A. D.



POUSSIN
Eliézer et Rébecca
INV. 7270

Jean Auguste Dominique
INGRES
Montauban, 1780 - Paris, 1867

106

Eliézer et Rébecca
d'après Poussin, vers 1805

Toile.
H. 0,460 ; L. 0,378.

Provenance

Partie d'un lot de quatre œuvres échangées par l'Etat en 1872 contre la copie par Ingres du *Mercure* de Raphaël. Inv. 458.

Bibliographie

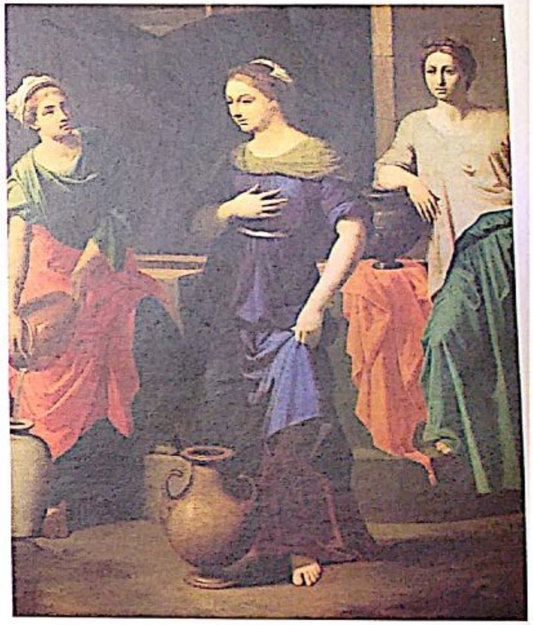
Chastel, 1960, p. 303, fig. 262 ; Radius-Camesasca, 1968, n° 33, repr. ; Pradié, 1991, p. 147, repr. coul.

Exposition

Paris, 1913, n° 183 (donne une date 1807 dont nous ignorons la raison).

Marseille, musée des Beaux-Arts.

106



L'admiration d'Ingres pour Poussin est sans faille : « le modèle des hommes pour son caractère, et l'un des plus grands maîtres du monde » (cité par Delaborde, 1870, p. 139).
Il n'y a pas de trace du dessin, certainement important, d'après *Le Jugement de Salomon* (INV. 7277) qu'Ingres doit remettre à l'Etat et pour lequel il demande à l'Administration du Muséum que le prix convenu soit augmenté (Dorival, 1969, p. 5).

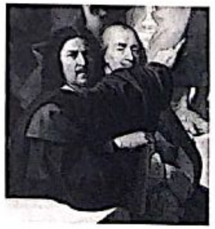


Fig. 106 a
INGRES,
L'Apothéose d'Homère, détail
Louvre.

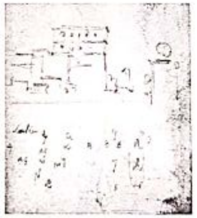
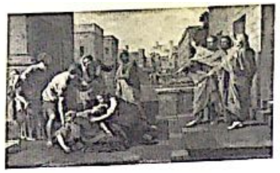


Fig. b
Joseph Mallord William TURNER,
Détail d'après Eliézer et Rébecca *de Poussin*,
Londres, Tate Gallery.

On sait qu'en 1827 Ingres place Poussin au premier plan à gauche de *L'Apothéose d'Homère* comme un intercesseur entre le spectateur et l'Homère déifié qu'il désigne impérativement de l'index. Ce détail mis à part, la figure est reprise fidèlement de l'illustre *Autoportrait* de 1650 (INV. 7302 ; fig. a).

La petite copie de Marseille, datée généralement des années parisiennes précédant le départ pour la pension de Rome (1806), est à la fois dévotement, méticuleusement fidèle au prototype et radicalement infidèle : Ingres qui tend, affine les formes et ovalise les visages (un style « lisse, filé, uni », dit fort bien Chastel en 1960), supprime la figure d'Eliézer, qui, face à Rébecca, lui tend l'anneau, centre psychologique du tableau de Poussin, et lui substitue la jeune femme immédiatement à gauche versant de l'eau. Ainsi se trouve réalisé une sorte de « collage », parfaitement viable grâce à un nouveau rapport rythmique, justement calculé, entre les figures.

J.-P. C.-M.-A. D.



POUSSIN
La Mort de Saphire
INV. 7286

Théodore
GÉRICAULT
Rouen, 1791 - Paris, 1824

107

La Mort de Saphire
d'après Poussin, vers 1816-1818

Crayon et sanguine.
H. 0,144 ; L. 0,190.
Carnet ouvert p. 71.

Provenance
Coll. L. J. A. Coutan ; vente Coutan-Hauguet, Paris, 16-17 XII 1889, n° 211 ; coll. P. A. Chéramy ; coll. J. M. de Zoubaloff ; don au Louvre en 1924. Inv. RF 6072.

Bibliographie
Laveissière, cat. exp. Paris, 1991-1992, p. 329-331, avec bibliographie complète.

Exposition
Paris, 1991-1992, n° 9 (le carnet).

Paris, musée du Louvre.

Le carnet présenté ici, dit « album Zoubaloff » du nom de son dernier propriétaire qui le donna au Louvre en 1924, a été étudié tout récemment par Sylvain Laveissière (cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 9). Parmi d'autres sujets, il comprend de nombreux dessins d'après l'antique et d'après les maîtres, souvent copiés par l'intermédiaire de recueils gravés comme ceux de Montfaucon, Flaxman ou Landon.

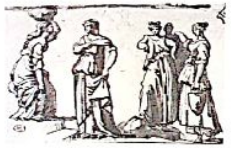


Fig. 107 a
GÉRICAULT,
Figures d'après Eliézer et Rébecca *de Poussin*, lavis, détail,
Louvre, département des Arts graphiques.

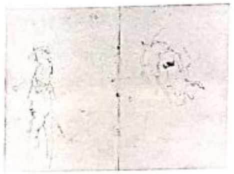


Fig. 107 b
GÉRICAULT,
Détails d'après Charles I^er^ *de Van Dyck*,
crayon,
collection particulière.

La source directe de Géricault pour le dessin montré ici a été identifiée par Bazin (1987, II, p. 400, n° 229) ; il s'agit non pas du tableau de Poussin, mais d'une gravure au trait publiée dans *Vie et œuvre de Poussin* de Landon (t. IV [p. 207]). La gravure montre le tableau très agrandi à la partie supérieure, comme le représente Géricault.

L'architecture n'est qu'esquissée à la sanguine, les figures reprises d'un trait de crayon ferme et appuyé ; Géricault semble avoir renoncé, pour ne pas alourdir son dessin, à reprendre précisément l'architecture comme il avait commencé à le faire pour le pilastre et la colonne, tout à gauche. Les figures sont pleines et fortes, rendues parfois plus imposantes par la diminution des têtes, notamment celles à droite de saint Pierre et de saint Jean : Géricault nous donne un Poussin noueux et râblé, dont les figures tendues respirent indépendamment du cadre architectural.

Le carnet présente d'autres dessins d'après Poussin, notamment, à la page précédente (p. 70), un admirable lavis d'après *La Guérison du boiteux*, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York.

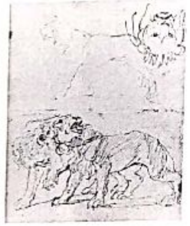


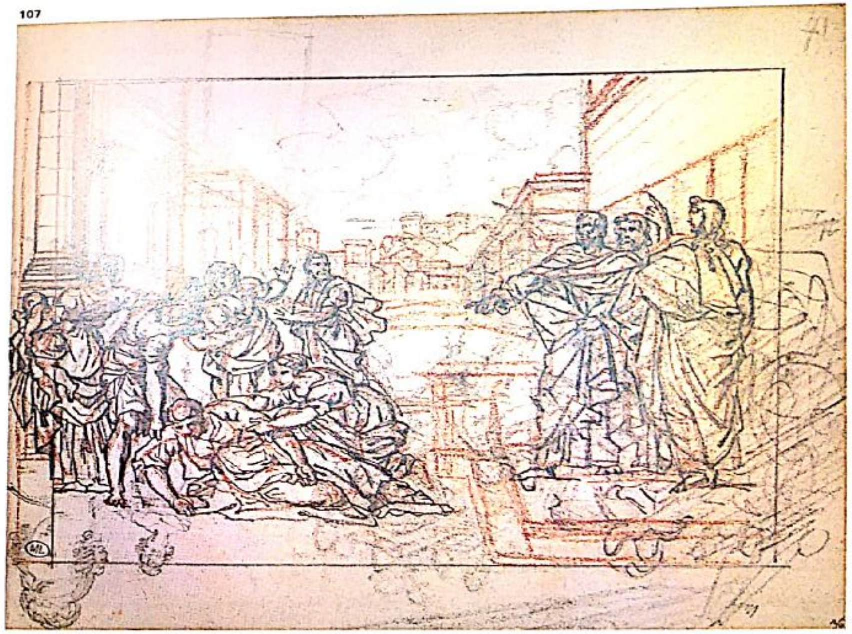
Fig. 107 c
GÉRICAULT,
Détails d'après le Mariage à Lyon *de Rubens*,
crayon,
collection particulière.

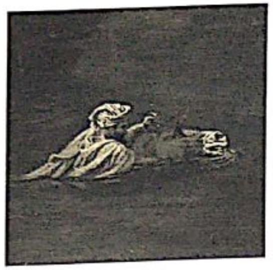
Des dessins d'après certaines figures du *Moïse sauvé* (INV. 7271 ; cat. exp. 1991-1992, fig. 5) et d'*Eliézer et Rébecca* (INV. 7270 ; fig. a), traités dans la technique très simplificatrice de beaucoup de croquis de l'album, un gros trait de plume et deux tons de lavis, figurent p. 12 et 37, juxtaposés à des figures d'après l'antique, d'après Raphaël et d'après Flaxman.

Un petit carnet d'un type tout différent, datable de 1812-1814, passé récemment en vente publique (Christie's, Monaco, 22 VI 1991, n° 41), comporte, parmi des croquis de chevaux et de batailles, deux légers et élégants croquetons d'après le *Charles I^er^* de Van Dyck (p. 8 et 9 ; INV. 1236 ; fig. b) et un croquis plus poussé des deux lions du *Mariage à Lyon* de Rubens (INV. 1775 ; fig. c) de la série Médicis (p. 15).

J.-P. C. - M.-A. D.

107





POUSSIN
Le Déluge
INV. 7306, détail

GÉRICAULT

108

Étude d'après Le Déluge *de Poussin*

Plume et encre brune, lavis brun sur tracé à la pierre noire.
H. 0,151 ; L. 0,262.

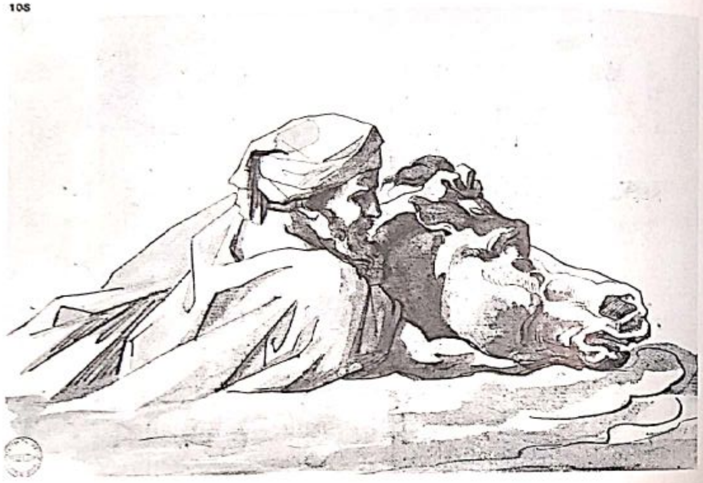
Provenance
Coutan-Hauguet-Schubert-Millet (cachet de collection en b.g.) ; Mr. et Mrs. Ronald Tree, vente Sotheby's-Parke Bernet, 4 X 1976, repr. ; New York, Shepherd Gallery.

Bibliographie
Tinterow, 1990-1991, p. 58-59.

Exposition
New York-San Diego-Houston, 1985-1986, n° 4, repr.

Collection Mrs. Noah L. Butkin.

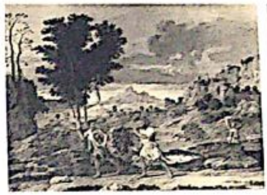
108



Un grand, beau et savant dessin, non un croquis : Géricault copie ici, à peine plus petite que l'original, une figure du premier plan du *Déluge*, celle d'un homme accroché à un cheval qui nage pour échapper à la mort. Philippe Grunchec (cat. exp. 1985-1986) note que le thème de l'homme et de son cheval unis dans un même destin est cher à Géricault.

Selon T. Lebrun, ami de Géricault, le peintre aurait exécuté une copie peinte du *Déluge* de Poussin, qu'il aurait donnée à Brunet, son ami intime, copie depuis perdue (voir Grunchec, 1978, n° 22). Une copie partielle du *Christ et la femme adultère* (INV. 7282 ; loc. inconnue) attribuée à Géricault est mise en doute par P. Grunchec (1978, n° a 58).

J.-P. C.-M.-A. D.



POUSSIN
L'Automne
INV. 7305

Paul
FLANDRIN
Lyon, 1811 - Paris, 1902

109

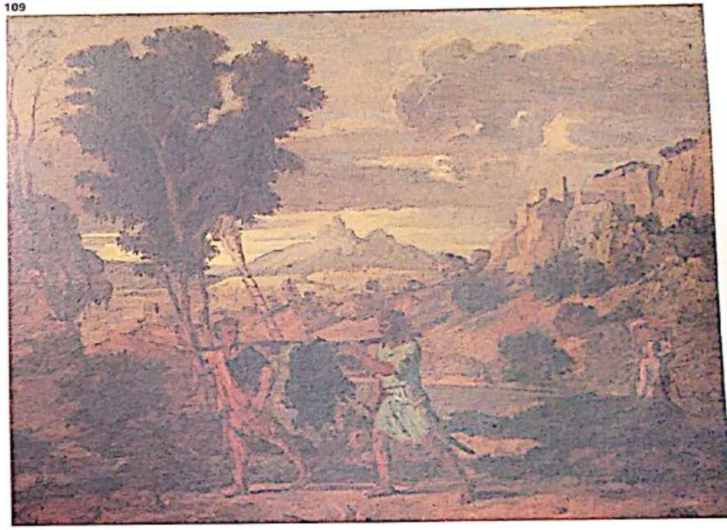
L'Automne
d'après Poussin

Huile sur papier, marouflé sur toile.
H. 0,225 ; L. 0,295.

Provenance
Resté dans la descendance de l'artiste.

Collection particulière.

109



Copie solide et précise, d'un métier pictural abouti, de la toile de Poussin. Fut-elle exécutée entre 1829 et 1834, avant le départ de Paul Flandrin pour Rome, ou après 1838, date de son retour ?

Le registre des cartes d'élèves porte l'inscription de Paul Flandrin « élève d'Hippolyte Flandrin » le 11 septembre 1838, celui des cartes d'artistes le 18 juin 1840, en même temps que celle de son frère, puis le 22 mars 1852.

La méditation des paysages de Poussin dut compter autant que celle des Carrache et du Dominiquin pour la maturation des paysages historiques de l'artiste. Une toile comme les *Pénitents dans la campagne romaine* (1840, Lyon, musée des Beaux-Arts) atteste cette filiation.

Paul Flandrin exposa au Salon de 1843 un tableau intitulé *Bords du Tibre, appelés à Rome promenade du Poussin*, perdu mais lithographié par Français, où est introduite une figure de Poussin empruntée à l'*Autoportrait* de 1650 (cat. exp. Paris, 1984, n° 178, repr. ; voir aussi Verdi, 1969, fig. 34).

J.-P. C.-M.-A. D.

Eugène
ISABEY
Paris, 1803 - Montévrain (Seine-et-Marne), 1886

110

Bacchanale
d'après Poussin,
vers 1830-1840?

Toile.
H. 0,185 ; L. 0,235.

111

L'Enfance de Bacchus
d'après Poussin,
vers 1830-1840?

Toile.
H. 0,215 ; L. 0,300.

Provenance
Don Pierre Miquel, 1974 (les deux tableaux). INV. RF 1974-12 et RF 1974-13.

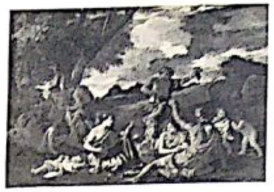
Bibliographie
Miquel, 1980, n° 67, p. 86 et n° 136, p. 93, repr.

Paris, musée du Louvre.

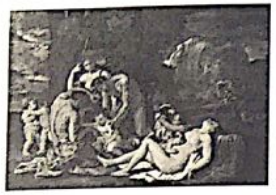
Deux tableaux inattendus dans l'œuvre d'un « petit maître » romantique, spécialiste de marines et de scènes de genre à caractère historique : il pourrait s'agir d'œuvres de jeunesse, datant du moment de la formation. La touche fluide et alerte témoigne, comme la majorité des tableaux d'Isabey, de l'influence des peintres anglais.

Trois copies d'Isabey d'après des toiles de Rubens de la série Médicis (INV. 1788 ou 1786 ; 1778 ; 1776) figuraient à l'exposition *Künstlerkopien* de Bâle en 1937 (nos 123-125 ; commerce et coll. part.).

J.-P. C. - M.-A. D.

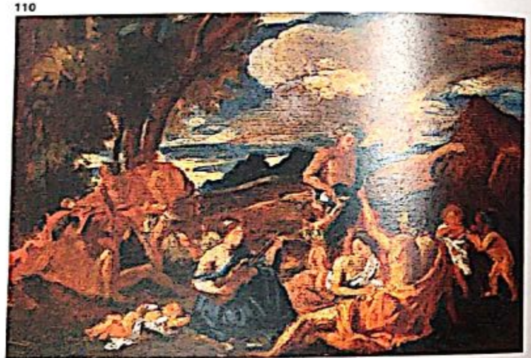


POUSSIN
Bacchanale à la joueuse de guitare
INV. 7296

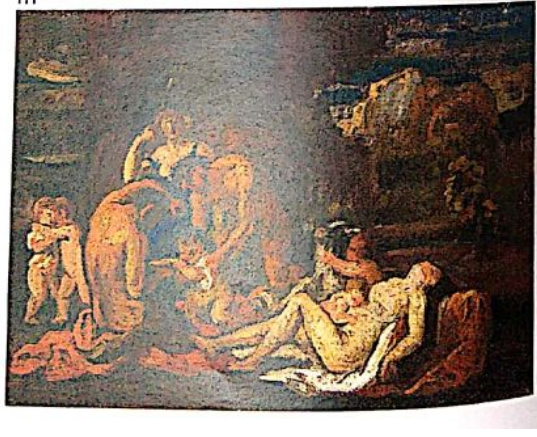


POUSSIN
L'Enfance de Bacchus
INV. 7295

110



111



Barthélemy
MENN
Genève, 1815 - *Id.*, 1893

112

Bacchanale
d'après Poussin

Huile sur papier monté sur carton.
H. 0,308 ; L. 0,465.

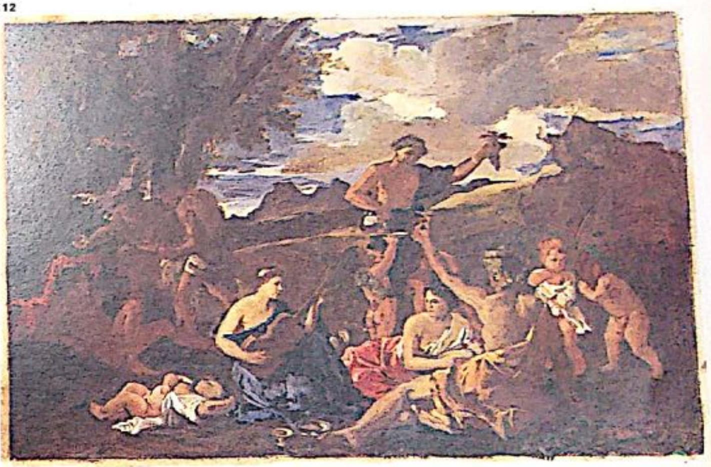
Provenance
Inv. 1912-462.

Bibliographie
Brüschweiler, 1960, p. 49, n° 12, p. 164-165, repr.

Genève, musée d'Art et d'Histoire.

Barthélemy Menn, à dix-huit ans, fréquente huit à neuf mois l'atelier d'Ingres à Paris ; c'est comme « élève d'Ingres » qu'il est mentionné dans le registre des cartes d'élèves, le 17 juin 1834 (n° 25). Puis, de 1835 à 1838, il voyage en Italie où il exécute, à Venise, à Padoue, à Florence, à Rome, à Naples, de nombreuses copies (Brüschweiler, 1960, p. 47-48). Les études qu'il exécute au Louvre datent plutôt de son second séjour parisien (1838-1843) que du premier, sans que l'on puisse sûrement trancher. Les registres des cartes d'artistes le mentionnent le 8 septembre 1840, le 19 avril et le 28 avril 1842. Menn copie notamment d'après les Vénitiens : *Vierge au lapin* de Titien (INV. 743), musée de Genève ; détail de *La Vénus du Pardo* de Titien (INV. 752 ; vente publique Genève, 13-14 VI 1974, n° 229) ; *Le Concert champêtre* de Giorgione-Titien, musée de Bâle.

112



Il travaille aussi d'après les Français, laisse un dessin du *Pèlerinage à Cythère* de Watteau (INV. 8525) et des copies peintes du *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* de Claude Lorrain (INV. 4716), musée de Genève, et du *Radeau de la Méduse* de Géricault (INV. 4884). Rembrandt, Rubens, Vélasquez, Murillo figurent également parmi ses modèles (Brüschweiler, 1960, p. 49).

Son éclectisme paraît donc complet. Cette intelligente copie de Poussin montre les qualités de Menn : sens des valeurs, hardiesse de la touche, harmonie de l'ensemble, mais peut-être aussi l'absence d'une grande personnalité.

J.-P. C. - M.-A. D.

Jean-Jacques
HENNER
Bernwiller, 1829 - Paris, 1905

113

Détail de La Mort de Saphire
d'après Poussin, vers 1855

114

Détail du Saint Jean baptisant le peuple
d'après Poussin, vers 1855

Cartons.
H. 0,347 ; L. 0,247.
H. 0,360 ; L. 0,255.

Provenance
Bernwiller, atelier de l'artiste ; coll. de Jules Henner, son neveu ; donation M^me^ Jules Henner, 1923. Inv. H.P. 91 et H.P. 92.

Bibliographie
Cat. musée Henner, 1923, n^os^ 91-92 ; Boime, 1971, p. 45 (*Mort de Saphire*) ; Lannoy, 1990, n^os^ 38-39, p. 52 (confusion du *Saint Jean baptisant* avec *Le Jugement de Salomon*).

Paris, musée Henner.

Henner a fréquenté très tôt le Louvre, dès son arrivée à Paris à l'âge de dix-sept ans, alors qu'il était l'élève de Drolling : les registres des cartes d'élèves mentionnent son nom le 8 décembre 1846 (n° 1454), le 20 février 1849 (n° 1370), le 15 janvier 1850 (n° 68) et le 7 avril 1853 (n° 624).

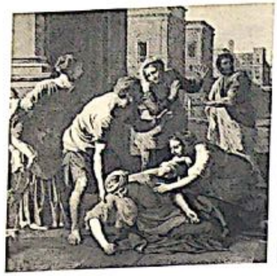
Isabelle de Lannoy, auteur du récent catalogue des peintures du musée Henner, situe ces deux copies fragmentaires vers 1855. C'est le moment où le jeune Alsacien, grâce à une subvention du Conseil général du Haut-Rhin, poursuit ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Picot après avoir fréquenté celui de Drolling. En 1855, il échoue au concours du prix de Rome, dont le sujet était précisément *La Mort de Saphire* (esquisse au musée Henner ; Lannoy, 1990, n° 40).

Les deux tableautins, attentivement soignés mais chaleureux et savoureusement picturaux, montrent le zèle et les dons du jeune artiste ; une copie d'un détail du *Saint Bruno en prière* de Le Sueur (Inv. 8027), elle aussi au musée Henner (Lannoy, 1990, n° 45), témoigne des mêmes qualités.

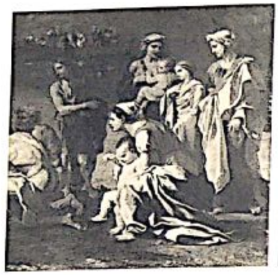
Après avoir obtenu le prix de Rome (1858), Henner exécutera pendant son séjour de pensionnaire de nombreuses et fort belles petites copies à l'huile d'après des tableaux et des fresques, notamment de Pise, Florence, Venise et Naples ; beaucoup sont conservées au musée Henner (Lannoy, 1990, n^os^ 111-135).

Pour ses dessins d'après *Le Concert champêtre*, voir cat. 140-141.

J.-P. C.-M.-A. D.

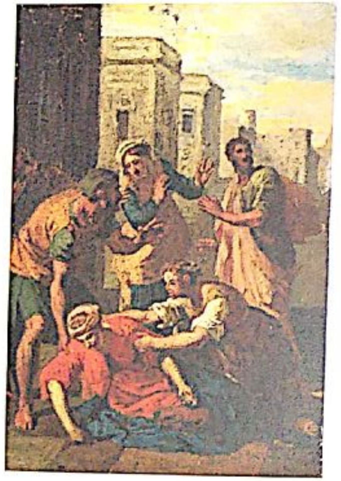


POUSSIN
La Mort de Saphire
Inv. 7286, détail

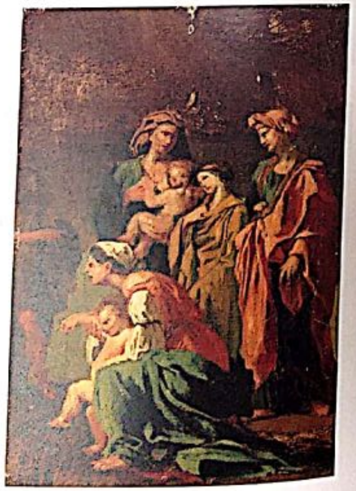


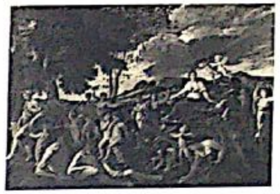
POUSSIN
Saint Jean baptisant le peuple
Inv. 7287, détail

113



114





POUSSIN
Le Triomphe de Flore
Inv. 7298

William
BOUGUEREAU
La Rochelle, 1825 - *Id.*, 1905

115

Le Triomphe de Flore
d'après Poussin, vers 1855 ?

Toile.
H. 0,320 ; L. 0,405.

Provenance
Resté chez les héritiers de l'artiste.

Bibliographie
D'Argencourt, cat. exp. Paris-Montréal-Hartford, 1984-1985, n° 7.

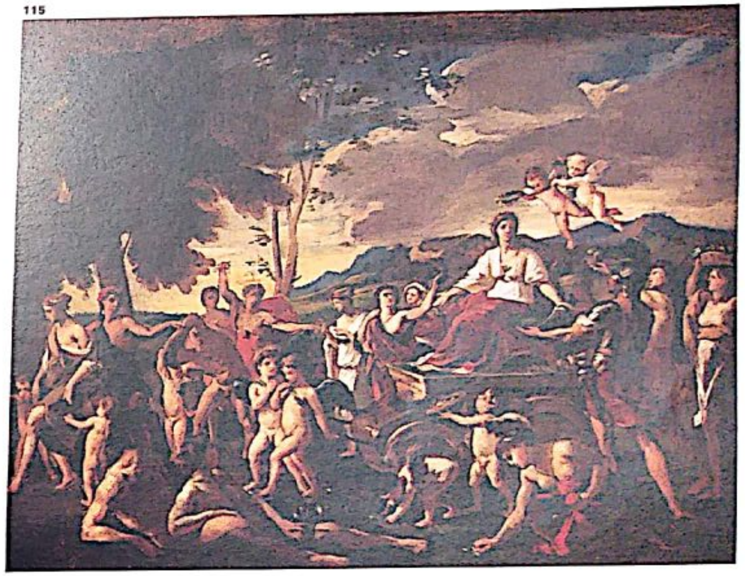
Exposition
Paris-Montréal-Hartford, 1984-1985, n° 7.

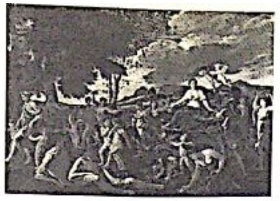
Collection particulière.

Copie habile, mais prosaïque, privée de la cohérence colorée et lumineuse de l'original. Sa date n'est pas certaine : on est tenté d'y voir une œuvre de jeunesse mais Louise d'Argencourt, spécialiste de l'artiste, penche pour une date postérieure à 1854, année de son retour de Rome. Elle mentionne de plus la demande du jeune Bouguereau, en juin 1847, de copier cinq tableaux conservés alors au Luxembourg, les *Femmes d'Alger*, *Les Massacres de Scio* et *La Barque de Dante* de Delacroix, et les *Femmes souliotes* et *Le Larmoyeur* d'Ary Scheffer (cat. exp. 1984-1985, p. 144-145).

J.-P. C.-M.-A. D.

115





Poussin
Le Triomphe de Flore
Inv 7298

Edgar
DEGAS
Paris, 1834 - *Id.*, 1917

116

Le Triomphe de Flore
d'après Poussin

Plume et lavis.
H. 0,235 ; L. 0,320.
Cachet de la vente en b.g.

Provenance

Atelier Degas : vente IV, 2-4 VII 1919, nº 80 c ; coll. Olivier Senn, Le Havre ; succession Bignou ; acquis par le propriétaire actuel en 1962.

Bibliographie

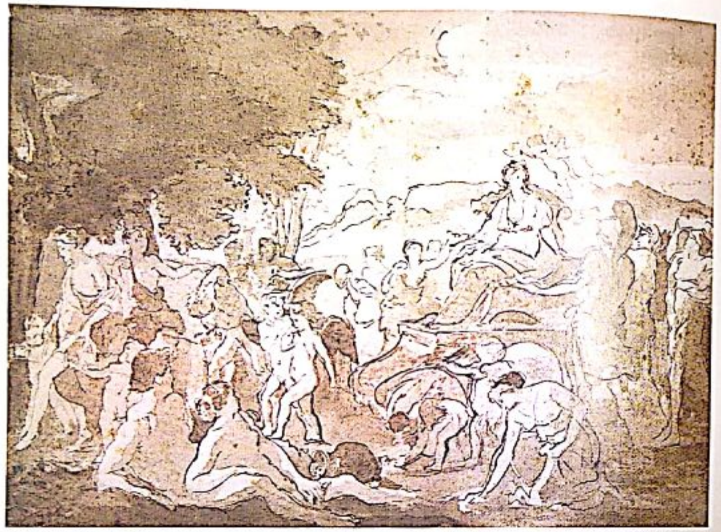
Reff, 1963, p. 246.

Exposition

Paris-Ottawa-New York, 1988, nº 28, p. 89.

Zurich, collection Walter Feilchenfeldt.

116



S'ennuyant un peu dans sa famille de La Nouvelle-Orléans, Degas occupe ses journées à dresser le bilan de quinze ans d'activité et à faire des plans d'avenir ; il envie la belle carrière de Poussin – « quelque chose de bien fait, un tout bien ordonné » (*Lettres de Degas*, Paris, 1945, p. 28) –, un peintre qu'il admire depuis longtemps et auquel son ami Duranty l'associe, au même moment, dans sa nouvelle, « La Simple Vie du peintre Louis Martin » (voir introduction chapitre 9).

A Rome, en 1856, Degas a repris d'après la gravure une figure de *La Peste d'Asdod* (4ᵉ vente de l'atelier Degas, nº 82 a, fig. a) ; plus tard il exécute, au format de l'original, une copie à l'huile de *L'Enlèvement des Sabines* (fig. b). Lorsque, autour de 1860, il fait ce dessin du *Triomphe de Flore*, Degas ne s'attache pas à une des œuvres le plus souvent reproduites du peintre français – ce sont, et de loin, *L'Assomption de la Vierge* (copiée par Fantin-Latour en septembre 1852) et *Les Bergers d'Arcadie* (copié par Cézanne en avril 1864) – mais à une toile qui, alors, ne suscite qu'un intérêt limité : si on en connaît quelques copies contemporaines par Bouguereau (cat. 115) ou par l'obscur Oscar-Pierre Mathieu (Autun, musée Rolin) , elle est absente des registres du Louvre qui recensent les tableaux copiés sur chevalet entre 1851 et 1871 (Arch. Louvre, LL 22).

A Florence, en 1858-1859, partant d'un dessin attribué au siècle passé à Léonard de Vinci, Degas, se donnant le rôle de Léonard, parachevait sur toile ce que le maître avait seulement esquissé (Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada) ; ici il intervient à rebours, produisant avec une technique du XVIIᵉ siècle ce qui aurait pu être un dessin préparatoire de Poussin lui-même.

H. L.

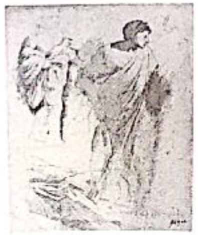


Fig. 116 a
Degas,
Détail d'après une gravure de La Peste d'Asdod *de Poussin*,
collection particulière.

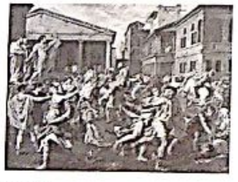
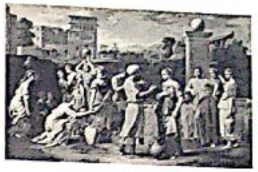


Fig. 116 b
Degas,
L'Enlèvement des Sabines
d'après Poussin,
Pasadena, Norton Simon Foundation.



Poussin
Eliézer et Rébecca
Inv 7270

Hans Reinholdt von
MARÉES
Elberfeld, 1837 - Rome, 1887

117

Etude d'après
Eliézer et Rébecca
de Poussin, 1869

H. 0,210 ; L. 0,140.
Carnet de croquis ouvert p. 10.

Provenance

Acquis de Mᵐᵉ Gebhard. Inv. 1949-100.

Bibliographie

Krafft, cat. exp. Bâle, 1982-1983, p. 159 ; Lenz, 1988, p. 328, fig. 7 p. 329.

Exposition

Bâle, 1982-1983, nº 74.

Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

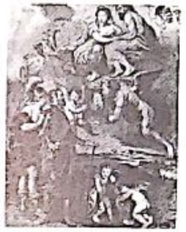
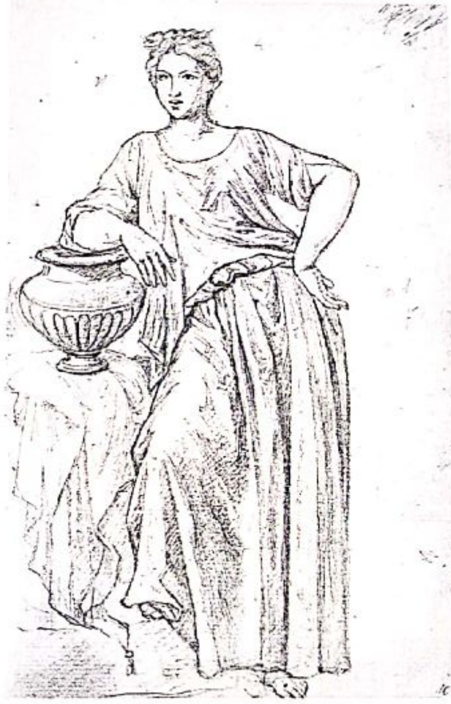


Fig. 117 b
Von Marées,
La Présentation du portrait *d'après une gravure d'après Rubens*,
collection Thyssen.

117



Les copies, tant peintes que dessinées, exécutées par Hans von Marées ont été récemment très complètement étudiées par Christian Lenz (1988, p. 324-360), qui a également donné une analyse exemplaire de l'art du grand peintre allemand dans ses rapports si féconds avec les maîtres anciens (*ibid.*, p. 9-24).

Le carnet de Bâle comprend des dessins faits au Louvre au moment du voyage à Paris de l'artiste en 1869. Il comprend deux autres croquis, page 6, d'après un détail de *La Manne* de Poussin (Inv. 7275 ; Lenz, 1988, fig. 9, p. 329 ; fig. a) et, page 50, d'après un détail du *Brutus* de David (Inv. 3693).

Hans von Marées donne ici une étude particulièrement appliquée de la figure, et renchérit sur son aspect de sculpture antique en l'isolant et en représentant dans son entier le vase godronné sur lequel elle s'appuie.

Marées peignit en 1872 une copie-paraphrase de *La Présentation du portrait* (Inv. 1772) de la série Médicis de Rubens, conservée aujourd'hui dans la collection Thyssen (Lugano-Castagnola), magnifiquement infidèle au modèle, grâce au recours comme intermédiaire à une gravure d'Audran qui l'inverse et le « gallicise », et à une exécution rapide dans les tons de bruns rougeoyants chers à l'artiste allemand (fig. b ; Lenz, 1988, nᵒˢ 126 a et b, p. 354-355, ill. coul.).

J.-P. C. - M.-A. D.

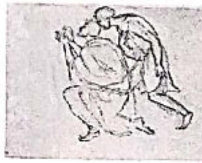
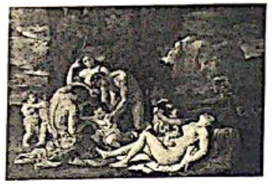


Fig. 117 a
Von Marées,
Détail d'après La Manne *de Poussin*,
Bâle, Kunstmuseum.



Poussin
L'Enfance de Bacchus
Inv. 7295

Auguste
Rodin
Paris, 1840 - Meudon, 1917

118

L'Enfance de Bacchus
d'après Poussin

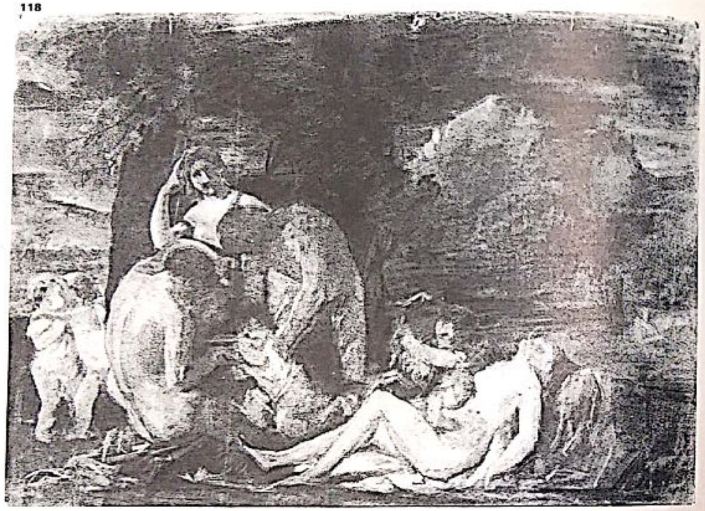
Fusain et rehauts de craie blanche sur papier brunâtre.
H. 0,250 ; L. 0,336.

Provenance
Atelier de l'artiste donation à l'Etat en 1916. Inv. D 296.

Bibliographie
Judrin, 1987, n° 296, repr.

Paris, musée Rodin.

118



Les œuvres du Louvre, notamment les antiques, jouent un grand rôle dans la formation du jeune Rodin, dont le nom figure sur le registre des listes d'élèves le 2 septembre 1862 sous le n° 696. Plusieurs croquis aujourd'hui au musée Rodin témoignent de son activité au musée : on notera un dessin au trait d'après *La Procession des Panathénées* du Parthénon (Elsen-Varnedoe, s.d., p. 27, fig. 2), un dessin rapide du *Cratère Borghèse* (Varnedoe, 1974, fig. 36-37), un autre d'après le relief d'un *Bacchus* (*ibid.*, fig. 39-40), un dessin schématique d'après une *Conclamatio* romaine (*ibid.*, fig. 47-49). Il existe trois dessins d'après le *Gladiateur Borghèse* (Varnedoe, 1974, fig. 41), l'un d'eux (fig. 36 a) portant au verso une légère mise en place d'après une *Mise au tombeau*, un relief du XVIe siècle, probablement italien, provenant de l'église Saint-Eustache (Judrin, 1987, n° 404, repr. ; Varnedoe, 1974, fig. 44). On a relevé de plus deux rapides croquetons d'après *Les Esclaves* de Michel-Ange, et un dessin inspiré d'un bas-relief de Riccio (Varnedoe, 1974, fig. 54-55).

Le musée Rodin possède, en plus d'une jolie copie peinte de l'esquisse de Rubens, à Munich, pour *Le Mariage par procuration* de la série Médicis, trois dessins exécutés d'après des tableaux du Louvre du XVIIe siècle : *Le Christ portant sa croix* d'après Le Sueur (Inv. 8016 ; Judrin, 1987, n° 240), datable « avant 1860 », *L'Arrière-cour d'une maison hollandaise* d'après Pieter de Hooch (Inv. 1372 ; Judrin, 1987, n° 48 ; fig. a), datable « avant 1870 », et le présent dessin. La technique, le fusain rehaussé de craie, permet des effets très « picturaux », analogues à ceux obtenus dans les autres dessins.

J.-P. C. - M.-A. D.

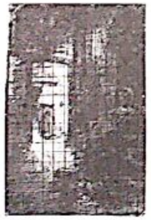
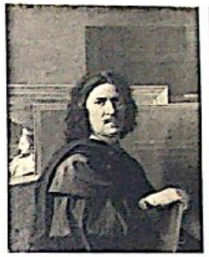


Fig. 118 a
Rodin,
L'Arrière-cour d'une maison hollandaise
d'après Pieter de Hooch,
Paris, musée Rodin.



Poussin
Autoportrait
Inv. 7302

Georges
Seurat
Paris, 1859 - *Id.*, 1891

119

La Main de Poussin
d'après Ingres, lui-même
d'après L'Autoportrait
de Poussin, vers 1875-1877

Mine de plomb.
H. 0,212 ; L. 0,146.
Inscription autographe, en partie illisible, en b.d. : *voilà le génie.*

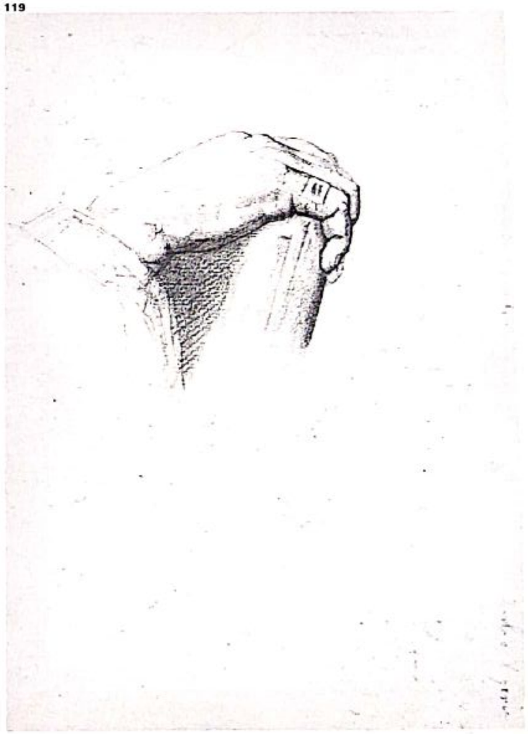
Provenance
Félix Fénéon ; donné à John Rewald, 1938 ; donné à Alfred Barr Jr., mai 1944 ; don au musée de Mrs. A. Barr Jr., 1987.
Inv. 1987.326.

Bibliographie
Herbert, cat. exp. Paris, 1991, n° 3, repr.

Exposition
Paris, 1991, n° 3, repr.

New York, The Metropolitan Museum of Art.

119



Poussin par la médiation d'Ingres : la référence simultanée aux deux maîtres apparaît, dans le cas de Seurat, particulièrement significative. Seurat dessine donc ici non une partie de l'illustre *Autoportrait* de 1650, mais un détail, infime, de l'énorme *Apothéose d'Homère* d'Ingres (Inv. 5417), exécuté, semble-t-il, d'après le tableau lui-même ; un léger croquis, à la partie inférieure, montre la tête et le buste de l'Iliade du même tableau.

Robert L. Herbert (1991, p. 57, note 2) mentionne trois autres dessins de Seurat en relation avec *L'Apothéose*, inspirés de reproductions de dessins d'Ingres, et souligne (*ibid.*, p. 57) que le jeune artiste privilégie Ingres, auquel il a recours, par l'intermédiaire de photographies ou de reproductions, pour de nombreuses copies dessinées.

Un dessin de Seurat daté 1877, de localisation inconnue (cat. exp. Paris, 1991, fig. 5, p. 51 ; fig. a), montre à côté d'une tête de satyre gréco-romain quatre têtes italiennes, des détails de tableaux de Pérugin (Inv. 720), Bellini (M.I. 231), Pontormo (Inv. 233) et Titien (Inv. 753). Un autre, datable de 1879 ou 1880, au musée de Besançon, comporte une étude d'après un satyre pris à Poussin (Inv. 7295). Un troisième, de localisation inconnue, datable de 1877 ou 1878, a été exécuté d'après la copie du Louvre (Inv. 1349) du *Richard Southwell* d'Holbein, dont l'original est aux Offices de Florence.

Seurat a exécuté aussi deux copies, l'une dessinée et l'autre peinte, de la figure d'Angélique du *Roger et Angélique* du Louvre (Inv. 5419), toutes deux à la Norton Simon Foundation de Pasadena.

Robert L. Herbert date la feuille de New York de 1875-1877.

J.-P. C. - M.-A. D.

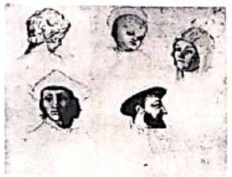
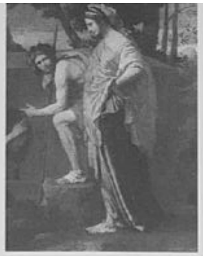


Fig. 119 a
Seurat,
Etudes d'après les maitres,
localisation inconnue.



POUSSIN
Les Bergers d'Arcadie
INV. 7300, détail

■ Paul
CÉZANNE
Aix-en-Provence, 1839 - *Id.*, 1906

120

Etude d'après
Les Bergers d'Arcadie
de Poussin, vers 1887-1890

Crayon.
H. 0,202 ; L. 0,122.

Provenance
Cézanne fils, Paris ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.158.

Bibliographie
Berthold, 1958, n° 233 ; Chappuis, 1973, n° 1012 ; Koepplin, 1988, n° 64, repr. ; Verdi, 1990, p. 45, fig. 28.

Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

La référence de Cézanne à Poussin, constante et profonde, a été magnifiquement étudiée (Rewald, 1935 et 1936 ; surtout Reff, 1960 et 1962, et récemment Verdi, cat. exp. Edimbourg, 1990).

« Imaginer Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends » (Gasquet, éd. 1978, p. 150) : Cézanne explicite lui-même son *credo*, et son œuvre peint et dessiné illustre un des plus beaux dialogues, peut-être, jamais noués entre deux peintres qui avaient tant à se dire.

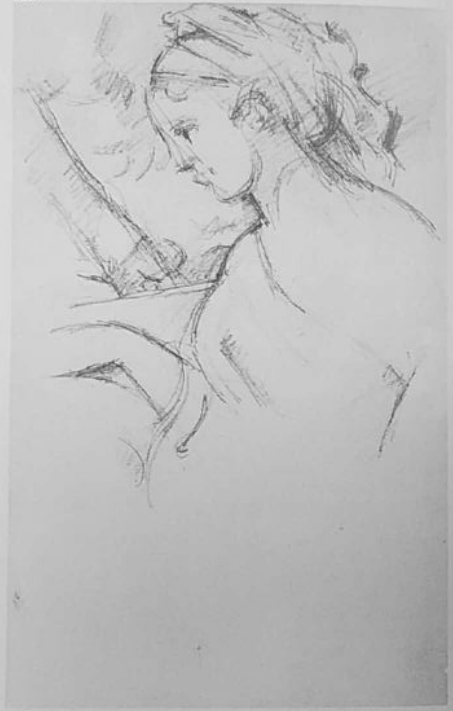
Les Bergers d'Arcadie paraissent avoir particulièrement inspiré Cézanne : à vingt-cinq ans il décide de copier la toile à l'huile (demande enregistrée le 10 avril 1864, n° 46 ; voir Reff, 1964, p. 555 ; le tableau est perdu). Un an avant sa mort, deux visiteurs remarquent une photographie du Poussin placardée sur le mur de l'atelier d'Aix. Sa composition qui associe étroitement les figures et les arbres, en deux groupes opposés, suggérant comme une forme d'ogive, peut être l'origine lointaine des *Grandes Baigneuses*.

Cézanne ne dessine pas, en l'isolant, le buste de la jeune femme : il en retient les lignes de force en les articulant avec les éléments spatiaux où ce buste s'intègre : arbres et feuilles, dessus du tombeau, dos du berger. Il réalise ainsi une construction cohérente à partir des lignes de force qu'indique l'inclinaison oblique de la tête et du cou et que reprend le tronc d'arbre de gauche ; il choisit dans la complexité des éléments du tableau les éléments qui constituent pour lui l'essentiel : la force confluente des lignes courant en oblique, les petites courbes (la machoire, la chevelure près de la nuque, les éléments de feuillage) qui les contrarient.

Il saisit ainsi quelque chose de l'architecture du tableau de Poussin, grâce à un jeu de rythmes et de rimes plastiques vivantes, comme une respiration, dans une écriture tendue mais légère et laissant respirer les formes, devenues pourtant un peu plus massives (voir le poignet plus épais) : une solidité rayonnante mais aérienne.

J.-P. C. - M.-A. D.

120



CÉZANNE

121

Etude d'après
Les Bergers d'Arcadie
de Poussin, vers 1887-1890

Crayon.
H. 0,202 ; L. 0,122.

Provenance
Cézanne fils, Paris ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.155.

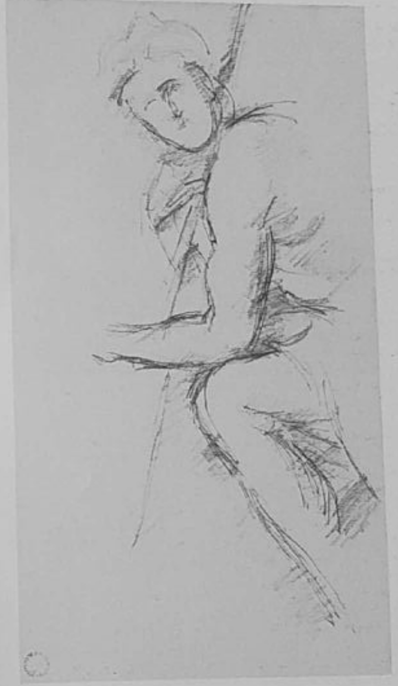
Bibliographie
Berthold, 1958, n° 232, repr. ; Chappuis, 1973, n° 1011 ; Ratcliffe, 1973, n° 78, repr. ; Koepplin, 1988, n° 65, repr. ; Verdi, 1990, p. 45, fig. 27.

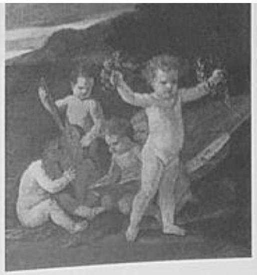
Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Le visage, très lisible et chargé d'intentions dans le tableau, se trouve ici réduit à quelques traits et la main qui désigne l'inscription, centrale dans l'œuvre peinte, manque totalement. Comme dans l'étude de la jeune femme, tout se résume en lignes de force, ici celles des courbes du corps incliné par rapport à l'oblique opposée du bâton, dans le frémissement de la lumière.

J.-P. C. - M.-A. D.

121





POUSSIN
Concert d'Amours
INV. 7299

CÉZANNE

122

Etude d'après
Le Concert d'Amours
de Poussin, vers 1887-1890

Crayon.
H. 0,202 ; L. 0,122.

Provenance
Cézanne fils, Paris ; Paul Guillaume, Paris ; W. Feuz, Berne. Inv. 1935.146.

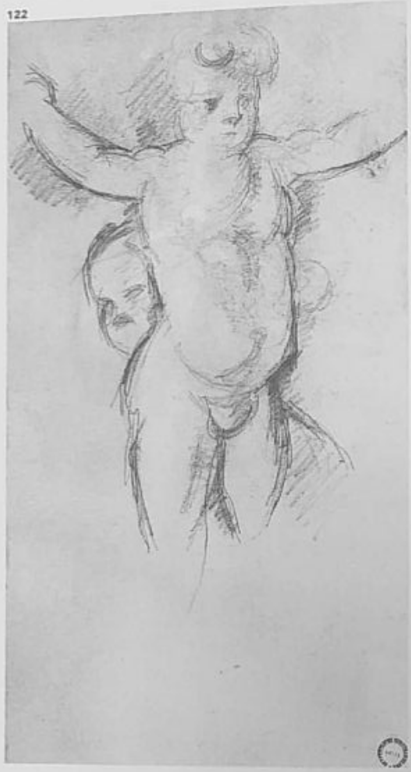
Bibliographie
Berthold, 1958, n° 231 ; Reff, 1963, p. 304, fig. 5, 6, 7 ; Chappuis, 1973, n° 1013, repr. ; Reff, 1988, p. 32, fig. p. 32 ; Verdi, 1990, p. 45.

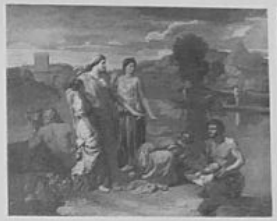
Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Théodore Reff (1963 et 1988) émet l'idée que le choix par Cézanne de ce motif d'une œuvre relativement secondaire de Poussin peut être en rapport avec la ressemblance du putto et de *L'Amour*, dit de Puget, que l'artiste intégrait alors à une nature morte (tableau du Courtauld Institute de Londres, notamment).

J.P.C.-M.A.D.

122





POUSSIN
Moïse sauvé des eaux
INV. 7271

René
AUBERJONOIS
Lausanne, 1872 - *Id.*, 1957

123

Etude d'après
Moïse sauvé des eaux
de Poussin, 1929

Toile.
H. 0,545 ; L. 0,380.
Inscription au revers : *Copie d'après N. Poussin / R Auberjonois / Paris XII 29.*

Provenance
Acquis en 1972. Inv. P 72-60.

Bibliographie
Wagner, 1987, n° 403, repr.

Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts.

L'art de René Auberjonois, âpre et cultivé, mérite d'être mieux connu. Le Louvre y tient une certaine place. Admirateur inconditionnel de Rembrandt, le peintre parle en 1907 de la salle nouvellement installée consacrée au peintre ; « Ce matin j'ai été voir la salle Rembrandt nouvellement aménagée au Louvre [...] 25 Rembrandt alignés vous donnent un petit coup dans l'estomac [...] On aime les remaniements pas toujours heureux au Louvre. Cette nouvelle salle est vraiment remarquable. Au centre se trouve la grande Bethsabée nue avec sa jolie tête mélancolique [...] » (lettres à sa mère des 2 mars et 14 avril ; Wagner, 1987, p. 61). Il copie à trois reprises, avec une fidélité obstinée et bien sympathique, simplifiant et synthétisant les formes, le même morceau de la *Bataille* d'Uccello (M.I. 469), le centre et la partie gauche : une fois en 1911 (coll. part. ; Wagner, 1987, n° 121), deux fois en 1929 (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts et Bâle, Kunstmuseum ; *ibid.*, n°s 401-402 ; fig. a).

Poussin, d'après lequel Auberjonois dessina au Louvre en 1899 (Wagner, 1987, n° 34, repr.), occupe en cette année 1929 une grande place dans l'activité du peintre, qui travaille à quatre « copies » d'après Poussin : le tableau exposé, une étude de la moitié droite d'*Eliézer et Rébecca* (INV. 7270 ; coll. part. ; Wagner, 1987, n° 404), une copie d'ensemble d'*Apollon et Daphné* (M.I. 1776 ; coll. part. ; *ibid.*, n° 405), et une autre, disparue, d'après *Les Cendres de Phocion* (copie ; RF 2356 ; voir Wagner, 1987, p. 74).

Le répertoire des copistes indique le nom d'Auberjonois pour *Ruth et Booz* du 29 octobre au 9 novembre 1929 (n° 2444), pour *Moïse sauvé des eaux* du 31 octobre au 9 novembre 1929 (n° 2457) et pour *Eliézer et Rébecca* du 9 novembre au 6 décembre 1929 (n° 2895).

Auberjonois indique lui-même : « les grandes esquisses que je relève d'après le Poussin très librement me donnent beaucoup de plaisir. Et je compte une fois réinstallé dans mon atelier le refaire avec plus de liberté encore [...] Jusqu'à présent mon travail au Louvre est assez médiocre comme résultat. Mais je n'avais pas compté sur une transposition du premier jet ! Cela je ne peux le faire que d'après ces fidèles copies – et encore la tentative est-elle assez hasardeuse » (lettres à G. Roud des 4 et 10 novembre 1929 ; Wagner, 1987, p. 74), et « c'est un délicat travail que celui d'interpréter du Poussin – de l'évoquer sans le dénaturer » (lettre à H. Graber du 7 janvier 1930 ; *ibid.*, p. 75).

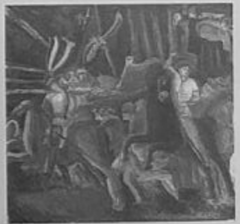
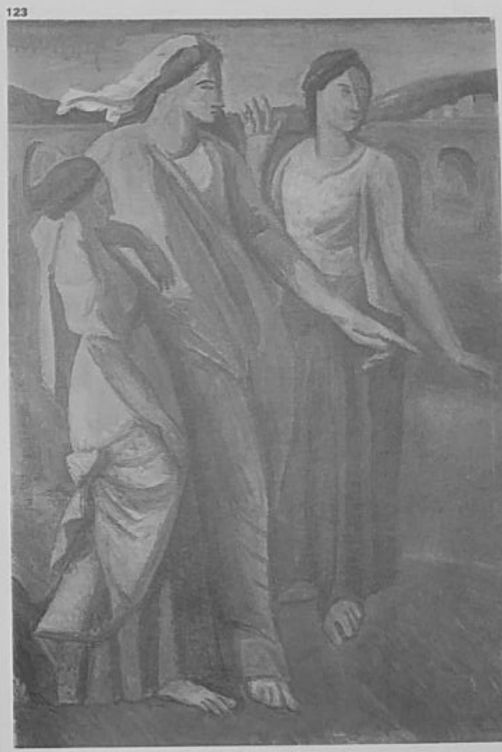


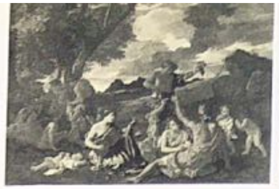
Fig. 123 a
AUBERJONOIS,
La Bataille de San Romano *d'après Uccello, 1929,*
Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts.

123



Volontairement schématique et austère, comme asséchée, la copie, qui sacrifie la figure agenouillée à droite dans l'original, retient le rythme général des formes, dans la gamme assourdie que le peintre affectionne.

J.P.C.-M.A.D.



POUSSIN
Bacchanale à la joueuse de guitare
INV. 7296

Roger de LA FRESNAYE

Le Mans, 1885 - Grasse, 1925

124

Bacchanale
d'après Poussin, vers 1909

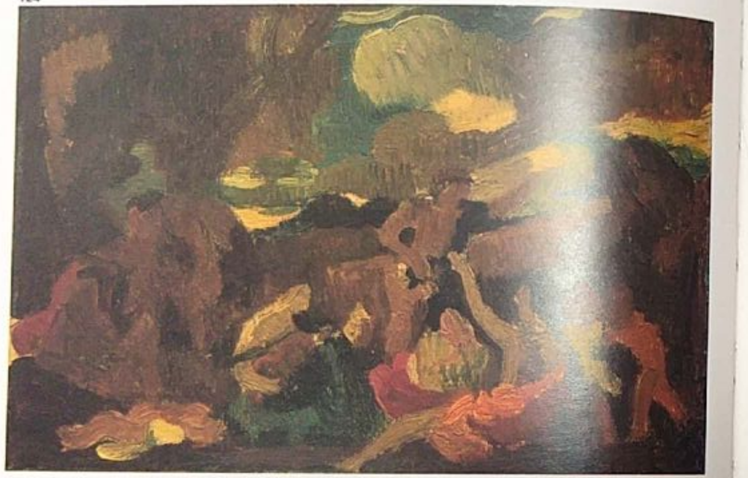
Carton.
H. 0,159 ; L. 0,239.
Inscription au dos sur une étiquette : *Une des bacchanales du Louvre. Copie faite vers 1909 Venue à Grasse au mois d'avril (ou d'août ?) 1925 (ou 1925 ?) R. de la Fresnaye.*

Provenance
Coll. Joubert-Marzelle ; Buchholz Gallery, puis Curt Valentin Gallery, New York (selon Seligman) ; coll. Jean-Louis Roque, Paris ; donation S. et H. Baderou, 1975. Inv. 975.4.5539.

Bibliographie
Seligman, 1969, n° 425, repr. ; Bouvet, 1969, p. 105.

Rouen, musée des Beaux-Arts.

124



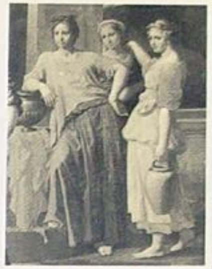
Copie d'ensemble, énergique et synthétique, d'après la *Bacchanale à la joueuse de guitare*. Malgré sa petite taille, l'œuvre apparaît capitale pour la compréhension des années de formation du peintre (Bouvet, 1969, p. 105) : datable selon La Fresnaye lui-même « vers 1909 », elle témoigne des effets de l'enseignement reçu de Maurice Denis et de Sérusier à l'Académie Ranson à partir de 1908.

La touche ferme et décidée, posée en pleine pâte, parfois selon des hachures parallèles bien visibles, schématise rapidement les formes ; la gamme colorée de bruns chauds, orangés et rouges opposés aux bleus et gris-bleus est celle de l'original, dont le fond brun-rouge a « repoussé » et dont l'aspect actuel de clair-obscur n'est pas celui d'origine.

La Fresnaye exécuta probablement vers la même date une copie, de dimensions comparables, d'un *Port de mer au soleil couchant* de Claude Lorrain (INV. 4715), de structure aussi libre mais plus fondue (en 1969 coll. Mme Régis de Brion, Avignon ; Seligman, 1969, n° 425, p. 133, repr.).

Les copies d'après les maîtres occupent une place importante dans l'œuvre peint et dessiné de La Fresnaye, artiste épris de références (Seligman, 1969, nos 424, 426-436 dont n° 434, un dessin d'après *La Résurrection* de Michel-Ange du Cabinet des Dessins, vers 1923-1924, fig. 62 b ; n° 537, d'après Raphaël et d'après l'*Adam* du musée de Cluny).

J.-P. C.-M.-A. D.



POUSSIN
Eliézer et Rébecca
INV. 7270, détail

Larry RIVERS

New York, 1923

125

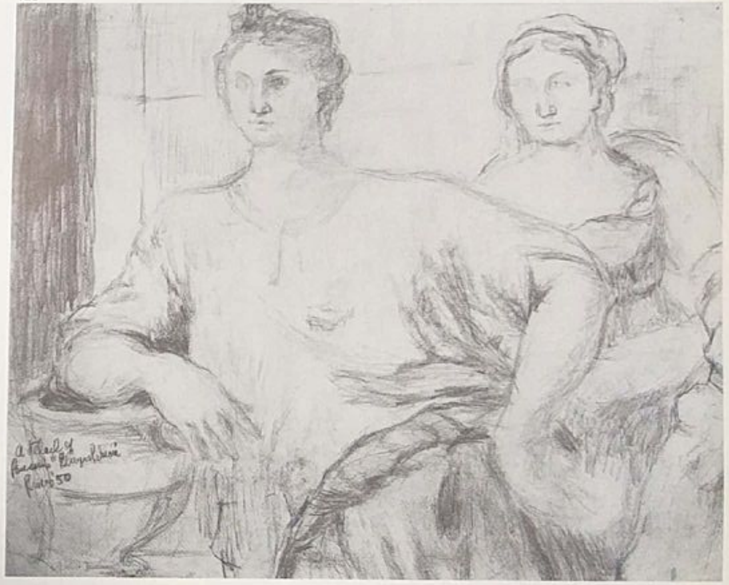
Détail d'après
Eliézer et Rébecca
de Poussin, 1950

Crayon.
H. 0,340 ; L. 0,420.
S.D. et inscription en b.g. : *a detail of Poussin's « Eliezer Rebecca » Rivers 50.*

Provenance
Atelier de l'artiste. FI 1637.

Collection de l'artiste.

125



Ce dessin, qui apparaît tôt dans l'œuvre de l'artiste américain, a probablement été réalisé devant le tableau du Louvre ou juste après que l'artiste l'y ait vu. Il constitue l'une de ses toutes premières références à la peinture française, qui apparaîtra d'autres fois par la suite, jusqu'à ce qu'au début des années 60 les emprunts presque systématiques à la peinture des maîtres fassent de lui un des précurseurs du pop art et un grand utilisateur de cette veine. Rivers étant soucieux d'en donner une vision libérée de toute optique personnelle, ce dessin ne paraît pas avoir de style lié à une époque. Au lendemain immédiat de ses études artistiques, sa peinture était d'un naturalisme scrupuleux et elle ne disposait pas encore des registres qu'elle acquerra peu à peu. Le choix du détail isolé du tableau de Poussin et la froideur du traitement donnent aux deux figures un aspect à la fois charnel et monumental qu'il utilisera souvent. Les œuvres de Poussin ne lui serviront plus de références directes par la suite, sans doute en raison de leur caractère en apparence trop cérébral et de leur moins grande célébrité que les chefs-d'œuvre d'Ingres ou de David, et, par conséquent, de leur moins grande capacité à troubler les habitudes visuelles du spectateur moderne. Voir aussi cat. 279.

F. H.

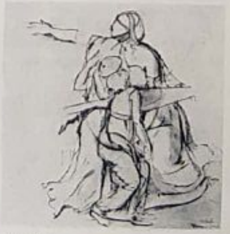
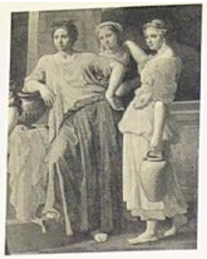


Fig. 125 a
RIVERS,
D'après David (*détail du* **Brutus**),
vers 1959,
collection de l'artiste.



POUSSIN
Eliézer et Rébecca
INV. 7270, détail

■ François-Xavier
LALANNE
Agen, 1927

126

Détail d'après
Eliézer et Rébecca
de Poussin, 1976

Crayon.
H. 0,230 ; L. 0,415.

Exposition
Paris, 1976.

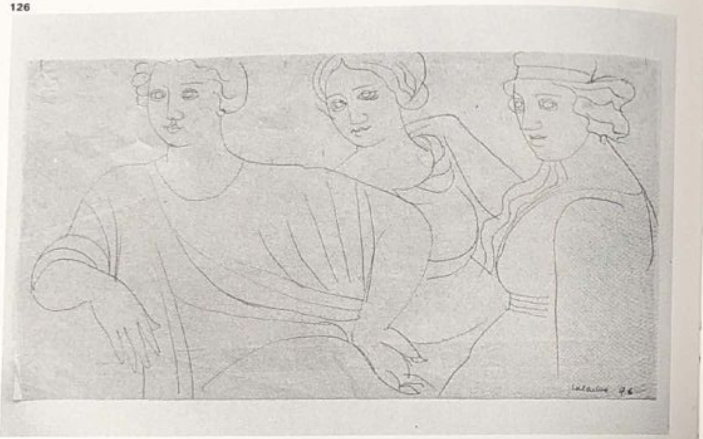
Collection de l'artiste.

Leur goût des formes rondes, venu sans doute de leur voisinage d'atelier avec Brancusi, ainsi que leur œuvre de sculpteurs animaliers ont permis aux Lalanne, un couple d'artistes, de jeter sur le monde un regard où l'humour et l'ironie adoptent des lignes souples.

Ce dessin fait d'après un détail du grand tableau de Poussin est beaucoup plus une interprétation qu'une copie. Seules les attitudes de ces trois spectatrices et leurs visages au nez grec ont encore un lien avec les jeunes porteuses d'eau accoudées, nonchalantes mais retenues de Poussin. Il est vrai que le dessin au trait exclut la couleur, qui est l'élément dominant du tableau, et privilégie les éléments architectoniques dont on découvre ici qu'ils ne sont pas seulement présents dans le paysage ou l'architecture (comme la fameuse boule de pierre au sommet d'une colonne carrée), mais également dans l'attitude des acteurs du tableau. Chez les Lalanne, les doigts, les cheveux et les lèvres ont intégré leur vocabulaire formel. Les gestes ont la gravité de statues de pierre qui se soutiennent mutuellement et les visages ont l'aspect de masques de théâtre antique. Ils font de ces trois figures trois commères pétrifiées par une trop heureuse surprise.

F. H.

126



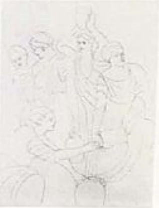


Fig. 126 a
LALANNE,
Détail d'après **Eliézer et Rébecca**
de Poussin,
collection de l'artiste.

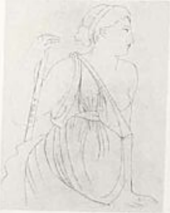
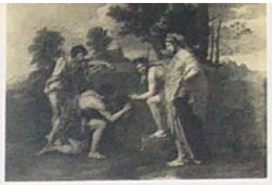


Fig. 126 b
LALANNE,
Détail d'après **L'Inspiration du poète**
de Poussin,
collection de l'artiste.



POUSSIN
Les Bergers d'Arcadie
INV. 7300

■ Valerio
ADAMI
Bologne, 1935

127

Et in Arcadia Ego
d'après Poussin, 1977

Acrylique sur toile.
H. 1,980 ; L. 1,470.

Bibliographie
Ashton, cat. exp. Paris, 1985, p. 15.

Exposition
Paris, 1985, ill. coul. p. 89.

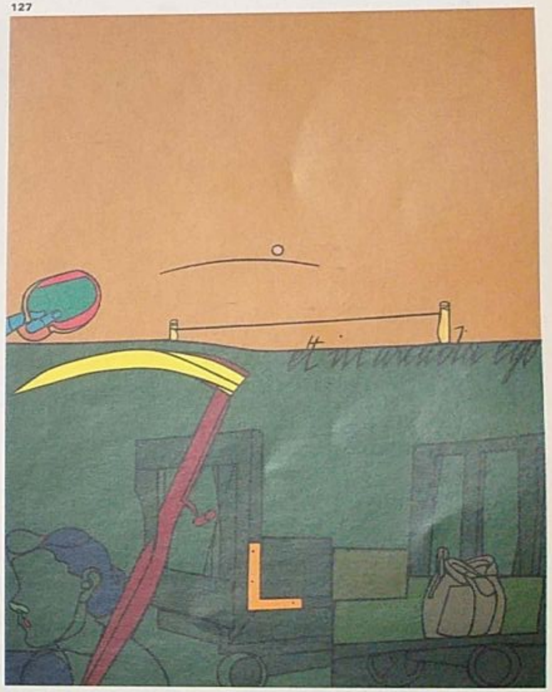
Collection particulière,
par courtoisie de la Galerie Lelong.

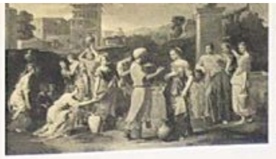
L'œuvre d'Adami est une des œuvres contemporaines les plus chargées d'allusions littéraires, philosophiques et artistiques. Sa référence au plus célèbre tableau de Poussin, et à l'idéal politique qu'il illustre, fonctionne comme une réponse moderne à l'art de l'époque classique. Mais le tableau est également à comprendre comme une série de sous-entendus. Les objets sont peints sur deux niveaux : en haut, un filet de table de ping-pong avec le rebond d'une balle lancée par une raquette tenue « à la chinoise » ; en bas, une faux et un chevalet qui pourrait être celui d'un instrument de torture ou de mise à mort. Entre les deux défile la phrase du titre, dont la graphie si particulière à Adami relie à la façon d'un fil dérisoire les deux pans antagonistes du tableau.

Le peintre en explique lui-même le contenu autobiographique : « *Et in Arcadia ego.* L'horizon, un paysage et une table de ping-pong avec la balle au centre soulignée de noir. Vacances dans la villa au bord de la mer.
Le profil d'une jeune fille tourne le dos à la faux de Poussin, le sang coule de son nez. En 1943, après l'exode, nous sommes revenus à la ville dans des wagons à bestiaux ; la mort en Arcadie. » Et, plus tard : « Pour moi, l'Arcadie, c'était les vacances d'été de mon enfance, les après-midi à jouer au ping-pong. Pour moi, c'est un jeu avec moi-même, intimement lié à mes souvenirs. C'est un voyage au fond de moi-même. L'important, c'est que je mette en scène ma propre vérité pour moi-même » (cité par Ashton, 1985).

F. H.

127





POUSSIN
Eliézer et Rébecca
INV. 7270

François ROUAN

Montpellier, 1943

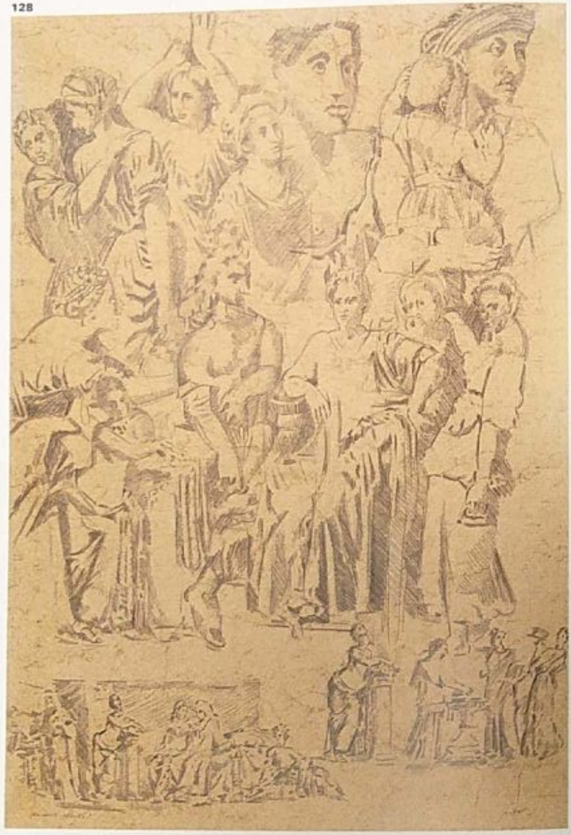
128

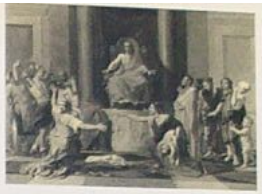
Etude *autour d'*Eliézer et Rébecca *de Poussin,*
1982-1983

Crayon sur papier ocre.
H. 1,000 ; L. 0,700.
D.b.g. : *Laversine 1982-1983 ?* ;
S.b.d. : *Rouan.*

Collection de l'artiste.

128





POUSSIN
Le Jugement de Salomon
INV. 7277

ROUAN

129

Etude *autour du* Jugement de Salomon *de Poussin,*
1982

Encre de Chine sur papier Japon.
H. 0,940 ; L. 0,640.
D.b.g. : *Laversine 1982.* S.h.g. : *Rouan.*

Collection de l'artiste.

François Rouan commence ses premiers « tressages » en 1966, par lesquels il parvient à associer analyse et construction de la peinture. Dans un premier temps, il entremêle des bandes de toile teintée pour constituer une surface sur laquelle il peindra, avant de reproduire son système de tressage sur la surface de la toile non dissociée. Il obtient ainsi une image fragmentée, qui dès le début des années 70 est d'une complexité sans équivalent. L'intensité de l'image lui permet de parvenir à un phénomène où la peinture perd son statut d'image au profit de celui de tableau. Ces toiles peuvent être lues à la manière d'une accumulation d'impressions visuelles qui s'agglomèrent. L'œil du peintre est comme une pelote qui accapare en roulant les éléments saillants. Lors de son premier séjour à Rome (villa Médicis 1971-1974), il commence à inclure des détails du paysage italien et par ce biais des détails d'œuvres de Lorenzetti, telle l'*Allégorie du bon gouvernement* de Sienne, et de Poussin.

En modifiant l'ordre de leur combinaison, il lie des éléments matériels comme la toile et le médium chromatique, des éléments représentatifs et des références à l'art du passé. Il relie une vision strictement optique et une vision conceptuelle, et accomplit à vue la transformation du regard en pensée. « Ce que chacun de nous éprouve comme beauté, écrit-il, est immédiatement traduit et rejoué en notre imaginaire et, pour le peintre, incarner cette expérience dans le corps du tableau devient une nécessité vitale, l'acte magique qui consacre l'union-objet. »

Une de ces deux *Etudes* comprend des détails d'après une fresque antique (*Les Noces Aldobrandines* du musée du Vatican), d'après Masaccio (chapelle Brancacci à Florence), d'après le Picasso classicisant (voir cat. 324), avec *Eliézer et Rébecca*, référence principale et centrale. La seconde, d'un caractère plus violent, prend des figures au *Jugement de Salomon* et à *La Leçon de guitare* (1953) de Balthus. François Rouan utilise les citations de peintures anciennes en les entrecroisant comme il l'avait fait de ses bandes de couleurs. Ces figures sont ici visibles avant la fragmentation ultime par la peinture, où la couleur jouera un rôle déterminant. Cependant, dans ces dessins, les visages et leurs regards se croisent comme une trame tendue entre le présent de cette association et le passé de la référence, une trame qui sera encore resserrée par le travail sur la toile.

F. H.

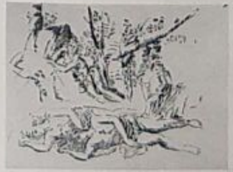


Fig. 129 a
ROUAN,
Etude d'après **Narcisse** *de Poussin,*
collection de l'artiste.

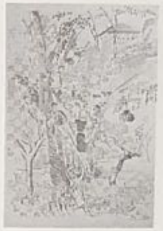
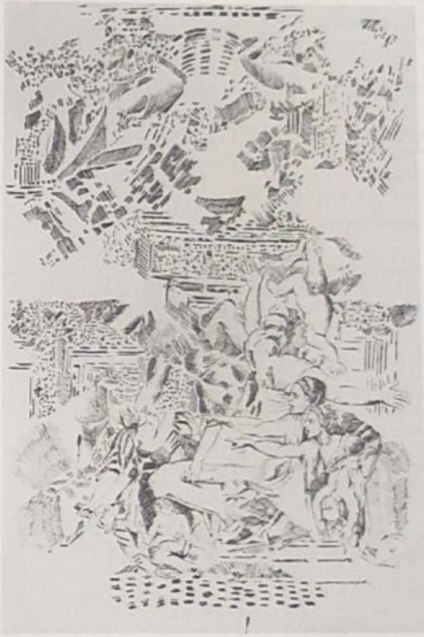
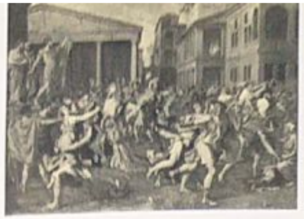


Fig. 129 b
ROUAN,
Etude d'après **L'Automne** *de Poussin et d'après* **Le Cerisier** *de Balthus, lui-même d'après* **L'Automne** *de Poussin,*
collection de l'artiste.

129





POUSSIN
L'Enlèvement des Sabines
INV. 7290

Avigdor
ARIKHA
Bukovine (province de Roumanie), 1929

130

Le Mur de l'atelier
1987

Toile.
H. [illegible] ; L. [illegible]
[illegible] : D. au revers : 26. VIII. 87.

Provenance
Marlborough Fine Arts, Londres ; coll. part.

Exposition
New York, 1988, n° 10, ill. coul. p. 22.

Collection particulière.

Il s'agit avec ce tableau de la façon la plus modeste, la plus réfléchie, la plus intime de copier une œuvre du passé : *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin (INV. 7290) n'est ici qu'évoqué, reproduit sur une affiche d'exposition placardée, avec d'autres, sur le mur de l'atelier de l'artiste. Demeure du tableau un simple schéma, mais combien intense, bruissant de vie, dans des tons fauves. Arikha, peintre, est aussi historien d'art, et cette affiche est celle d'une exposition monographique qu'il a lui-même consacrée au chef-d'œuvre de Poussin, à Houston puis à Princeton, en 1983, après une première version au Louvre même à l'invitation de Michel Laclotte, dans la série des « Dossiers du département des Peintures », en 1978-1979. A côté d'elle, la blanche affiche de l'exposition d'un choix de dessins d'Ingres d'après nature, réalisée par Arikha en 1986 à Houston, puis à la Frick Collection de New York. A droite, des affiches d'anciennes expositions du peintre.

Peintre et historien d'art : comme selon des cycles, les deux personnages se succèdent, s'interpellent et se complètent. Beckett disait en 1984 admirer chez Arikha « son appréciation sans faille de l'art du passé et de l'hypothèque qui grève son avenir ». La peinture pour lui est *une* ; peintre abstrait cessant de peindre puis décidant, en 1973, de peindre d'après nature, il affirme qu'il existe un « code pictural, des peintures rupestres jusqu'à Vélasquez », interrompu mais « toujours vivant, dormant quelque part. Il faut le réveiller. Non pas imiter le passé » (Arikha, 1991, p. 85).

Le Louvre est donc bien présent, dans sa vie et dans son œuvre : le musée est le but, comme pour tant de jeunes peintres arrivés de l'étranger, de sa première visite à Paris en septembre 1949. C'est au Louvre, en 1965, lors de l'exposition consacrée à la peinture italienne du XVII^e siècle, qu'il aura, devant Caravage et sa *Résurrection de Lazare* de Messine, le choc qui le fera assimiler le « modernisme » à un « maniérisme » et renoncer à l'abstraction. Il est l'ami des conservateurs : il donne en 1971 une série de cours sur les techniques graphiques au Cabinet des Dessins ; il réalise le dossier de 1978-1979 sur *L'Enlèvement des Sabines* ; il dessine à deux reprises en 1983 le *Balthazar Castiglione* de Raphaël, peu avant l'exposition « Raphaël et l'art français » du Grand Palais.

Sa peinture ne montre qu'indirectement son admiration sans borne pour les peintres du passé, et on y chercherait en vain, en dehors de quelques dessins (à Madrid devant les *Ménines* en 1960, à Rome devant *Innocent X* de Vélasquez, en 1981, au Petit Palais devant *Les Dormeuses* de Courbet ; voir aussi fig. a et b), des « références » autres que les menus hommages domestiques que constituent des photographies présentes dans sa bibliothèque (Rubens : *Livres*, 1977), sur les murs de l'atelier (Piero, Vélasquez, Cézanne : *Coin dans l'atelier*, 1986) ou sur une jaquette de livre (Vélasquez encore : *Pile de livres*, 1987).

L'atelier du peintre est le sujet de plusieurs de ses tableaux, particulièrement en 1986-1987. Ici les affiches de l'historien d'art paraissent assiéger l'atelier du peintre : mais tout redevient peinture, dans le murmure de la géométrie qui construit le tableau et dans le touché de la brosse.

J.-P. C.-M.-A. D.

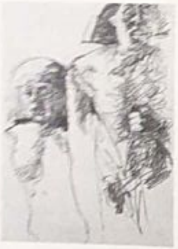


Fig. 130 a
ARIKHA,
Étude d'après une sculpture égyptienne représentant un couple et datant de la VI^e dynastie, 1966, collection de l'artiste.

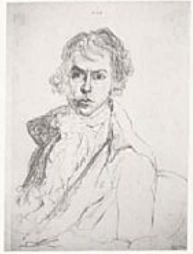
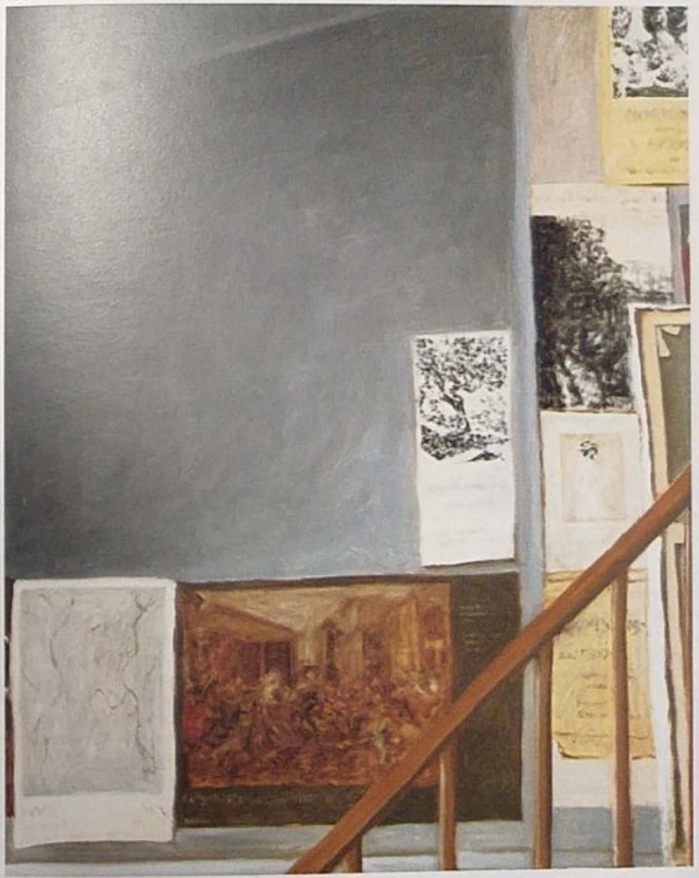
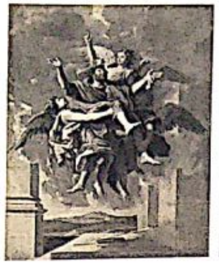


Fig. 130 b
ARIKHA,
Autoportrait *d'après David, 1989*, collection de l'artiste.

130





POUSSIN
Le Ravissement de saint Paul
INV. 7288

Markus
LÜPERTZ
Liberec (République tchèque), 1941

131

Flucht aus Thrakien
(La Fuite de Thrace)
d'après Poussin, 1989

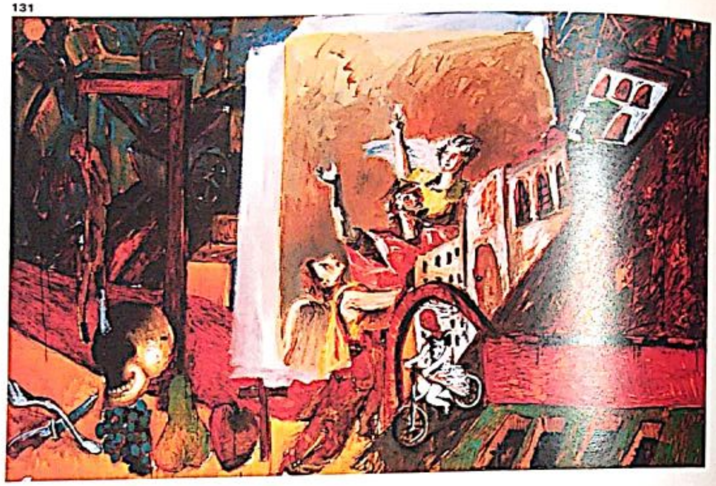
Toile.
H. 2,000 ; L. 3,000.

Provenance
Galerie Michael Werner, Cologne.
Inv. 20191.

Expositions
Madrid, 1991, n° 123 ; Karlsruhe, 1991 ; Zurich, 1992.

Zurich, Galerie Lelong.

131



L'une des grandes motivations picturales de Lüpertz dans les années 60 était de trouver une alternative au pop art américain, omniprésent à cette époque en RFA. Pour cela, il s'intéressa d'abord à des motifs qui n'appartiennent pas à la réalité triomphante de l'industrie commerciale largement explorée par les nouveaux artistes américains.
Il choisit de peindre des objets fictifs tels que les « Dithyrambes » ou d'autres plus réels, qui pouvaient prendre une dimension plastique saisissante en étant développés sur la toile (tuiles, pavés, toiles de tente, casques, etc.).

Au terme de plusieurs centaines de tableaux et près de vingt-cinq années de pratique, Lüpertz a établi un vocabulaire stylistique qui lui a permis de répondre à toutes les situations plastiques telles qu'elles pouvaient se présenter sous ses yeux. Vers la fin des années 70, il commence à enrichir ses compositions de références au cubisme, à Pollock, à Hélion et à Picasso. La voie est alors ouverte vers Corot (cat. 296) et Courbet, chez lesquels la maîtrise de la lumière et du sujet lui paraît exemplaire. Ce qui l'intéresse par-dessus tout est l'utilisation que font les meilleurs peintres de données artificielles pour parvenir à une peinture qui pourrait être réaliste. L'exemple de Poussin, qui dut lui sembler longtemps hors de portée, est particulièrement signicatif dans ses propres recherches. Les maquettes que le peintre français construisait pour mettre en place définitivement les personnages de ses tableaux, son étude méthodique des gestes et des couleurs, et son mot, en livrant son tableau : « j'espère n'avoir rien oublié », sont des traits auxquels Lüpertz se montre particulièrement sensible.

Sa série d'après Poussin se décline sur près d'une trentaine de tableaux peints en 1989. Plusieurs font référence à des tableaux du Louvre (en particulier *Narcisse*, fig. 132 b, et *L'Eté*) et utilisent largement les inventions stylistiques du modernisme (collage, montage, abstraction géométrique).

F. H.

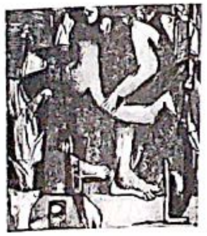
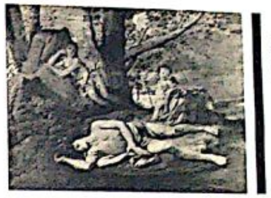


Fig. 131 a
LÜPERTZ,
Nach Poussin - Frühling
(D'après Le Printemps de Poussin), 1989,
collection particulière.



POUSSIN
Echo et Narcisse
INV. 7297

Giulio
PAOLINI
Gênes, 1940

132

L'Exil du cygne
1990-1992

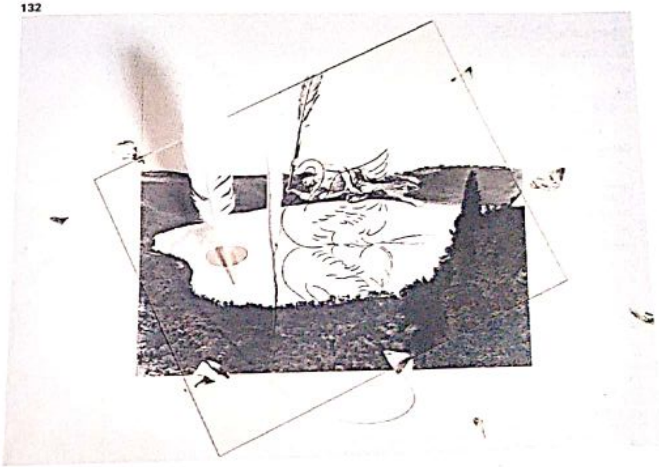
Collage sur papier, photographies, plexiglass et plume.
H. 0,700 ; L. 1,000.

Bibliographie
Paolini, 1984, p. 47 (pour la première version 1982-1983) ; cat. exp. Nantes, 1987, p. 63.

Exposition
Villeurbanne, 1984, p. 78-79.

Collection de l'artiste.

132



Sur le dos d'un cygne mallarméen, le Narcisse de Poussin ne reflète que l'image du cygne sur l'eau d'un lac lamartinien. La forme du lac est celle d'une palette de peintre sous l'ouverture de laquelle est fixée une plume blanche et réelle, le verre qui recouvrait le dessin a glissé sur le blanc du papier, les morceaux déchirés d'une reproduction en noir et blanc sont disséminés sur les bords, la page blanche, les reflets de l'eau et du verre, le mythe de Narcisse, cygne et signe se confondent. L'œuvre, enfin, est la réutilisation de la photographie d'une première version de 1982-1983.

Paolini s'appuie sur des mots et des formes simples, géométriques, et sur des références à l'Antiquité grecque, à la Renaissance italienne, au classicisme et au néo-classicisme français. Eléments et références se reflètent à l'infini et forment une construction vertigineuse. Sans aucune lourdeur, allitérations, homophonies et analogies tissent un monde où la sensation de l'instant suspendu rappelle la peinture métaphysique de Chirico.

Chez Paolini la vision n'est pas totalement séparée du langage. Le processus de la langue ressemble parfois à celui de la littérature, jusqu'à se superposer à lui. En 1968, Paolini avait une première fois fait référence aux Poussin du Louvre, avec une photographie du célèbre *Autoportrait* sur laquelle il avait plaqué une autre photographie, marouflée sur un tableau plus petit et reprenant exactement le visage de Poussin, de telle sorte qu'il apparaissait légèrement en saillie (fig. 134 a) ; en maintenant le titre *Autoportrait*, le tableau de Poussin changeait de modèle. La même année, il exécuta une œuvre d'après *Le Triomphe de Flore*, toujours d'après Poussin (coll. part.) ; en 1970-1971, il réalisa une grande installation d'après *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres (INV. 5417) et, en 1976, d'après *Œdipe et le Sphinx*, également d'Ingres (RF 218). Par la suite, il fera souvent référence à Watteau, moins monumental et d'une utilisation plus souple, à l'intérieur de son œuvre allusive.

F. H.

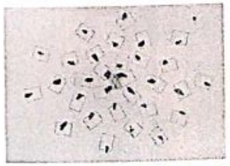


Fig. 132 a
PAOLINI,
Sans titre (d'après **L'Indifférent** *de Watteau), 1979*, collage sur papier,
collection Yvon Lambert.

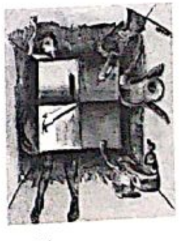
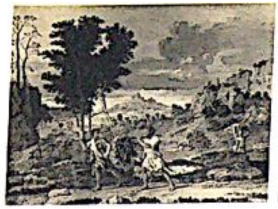


Fig. 132 b
Markus LÜPERTZ,
Nach Poussin - Der Schlaf/Prometheus
(D'après Poussin - Le Sommeil/Prométhée),
1989, collection particulière.



Poussin
L'Automne
Inv. 7305

Pierre
BURAGLIO
Charenton, 1939

133

Dessin d'après... Poussin, L'Automne
1992

Crayon et gouache sur papier-calque et assemblage de sérigraphies.
H. 0,760 ; L. 0,700.

Collection de l'artiste.

C'est en 1979 que Pierre Buraglio commence la série qu'il appelle les *Dessins d'après...* « Ce ne sont pas des copies, ni des reports au carré, écrit-il, mais l'expérience directe d'un tracé sur un format qui lui est dépendant. »
Il travaille surtout sur calque d'après des photographies ou des photocopies, et corrige son dessin jusqu'à la version finale dont l'exécution doit être rapide.
Ses modèles sont des tableaux de « Mou-ki, Giotto, Le Greco, Le Tintoret, Philippe de Champaigne, Goya, Cézanne, Seurat, Munch, Matisse » et plus récemment Poussin et Chardin (fig. 291 b). Tout aussi radicalement que les *Fenêtres* issues de sa réflexion sur le cadre et le châssis du tableau, ces dessins appréhendent le processus de la vision ; « l'image est mise à jour dans sa matière et dans sa structure » (Dominique Fourcade). Ils ont la neutralité et la transparence du verre, et dégagent du tableau ancien cette part sans ombre qui n'apparaît qu'à la lumière zénithale du présent : « je suis persuadé, écrit encore Pierre Buraglio, que le passé ne se révèle qu'à ceux qui ont prise directe sur le présent ».

Dessin d'après... Poussin, L'Automne est une subtile construction d'après la partie centrale du tableau. L'aspect rapporté et hésitant de la figure que forment les différentes feuilles donne à l'étrangeté du modèle une notation qui en fait bien autre chose qu'une interprétation. L'énorme grappe de raisin apparaît ici comme une carte incongrue de géographie, un élément de décor que portent deux santons placés devant un rideau de fond de scène. Buraglio souligne l'aspect délibérément artificiel du tableau de Poussin, jusqu'à le traverser et imposer au spectateur la perfection du poncif visuel qu'il contient.

F.H.

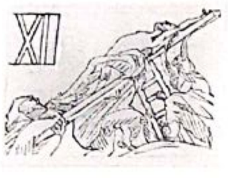
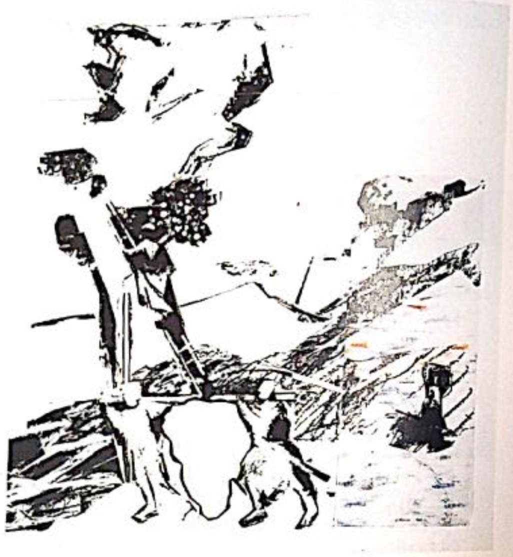


Fig. 133 b
Buraglio
Dessin d'après... Rubens, L'Élévation de la croix, *1990,*
collection de l'artiste.

133



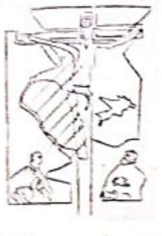
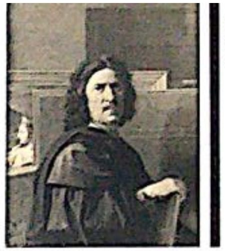


Fig. 133 a
Buraglio
Dessin d'après... Le Greco, Le Christ aux donateurs, *1989,*
collection de l'artiste.



Poussin
Autoportrait
Inv. 7302, détail

Claude
RUTAULT
Trois-Moutiers, 1941

134

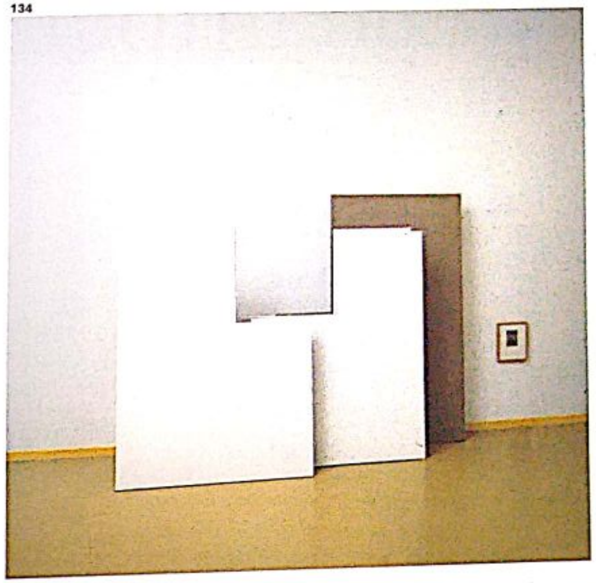
Un Autoportrait (et tous les) De Poussin (et des autres)
1986-1993

Installation.
Toiles :
H. 1,950 ; L. 2,650 ; P. 0,600.
Gravure :
H. 0,320 ; L. 0,260.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Collection de l'artiste.

134



Si les œuvres de Rutault s'appuient sur une idée exprimée par sa définition/méthode (de travail) à partir de 1973 (« une toile peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée »), cette définition/méthode « est la plus générale possible ». La toile peut n'être que posée devant le mur et faire référence à des données qui dépassent la condition chromatique, telles que les proportions du mur, les objets voisins, un accord passé avec le commanditaire ou le propriétaire de l'œuvre, etc. ; elle peut aussi avoir été retournée puisque ce qu'elle représente est connu (la même couleur que le mur...) ; elle peut être laissée crue quand le mur n'a pas été peint et il peut y avoir plusieurs toiles.

Rien, quand la définition/méthode est suivie, ne peut plus être laissé au hasard. L'avantage de s'en tenir à ses règles est que la question du goût de l'artiste est dépassée par celle de la présence très concrète de l'œuvre. Cette manière de réserver son style lui donne la possibilité de s'intéresser à des œuvres sans les copier ni les pasticher, ni même s'en inspirer, puisque les indications du modèle sont autant que possible respectées.

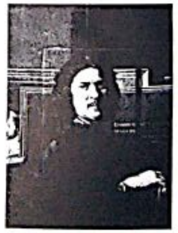


Fig. 134 a
Giulio Paolini,
Autoportrait d'après Poussin, 1968,
Italie, collection particulière.

Il s'agit alors d'une référence à l'œuvre choisie que l'artiste définit ainsi : « ré(f)érence/ré(v)érence : les références sont contre toute forme d'exotisme. Il s'agit de données qui relèvent du fonctionnement d'une œuvre en général : d/m "entourant le tableau" ou la série des collections, c'est le constat tout simple que la peinture se nourrit de ce qui l'entoure et de ce qui la précède, comme celui de la multipropriété des œuvres, les artistes dont j'utilise explicitement l'œuvre, à la fois me servent de référence et de différenciation, qu'il s'agisse de *La Lecture* de Léger, de *L'Atelier rouge* de Matisse ou des monochromes de Rodchenko... dans tous les cas ces références se situent dans le système de l'art » (« Lexique », cat. exp. *Claude Rutault*, Grenoble-Paris-Dijon, 1992, p. 61).

Et l'on comprend qu'après *La Lecture* de Fernand Léger (musée national d'Art moderne), il soit intéressé par l'étonnant dispositif de toiles posées et (peut-être) retournées contre le mur de l'atelier que l'on voit au fond de l'*Autoportrait* de Poussin (depuis quelques années un premier projet était prévu pour *L'Autoportrait* [d'après Poussin] du musée des Beaux-Arts de Nantes).

F.H.

4. Le Concert champêtre

Parler de la fortune du *Concert champêtre* ne peut guère consister qu'à paraphraser l'article que Francis Haskell a consacré au tableau en 1971[1] – belle leçon, pour l'historien d'art, de modestie et de pragmatisme, belle invite à n'être pas aveuglé par la célébrité même d'une œuvre et à toujours remettre en question les certitudes mal étayées. Nous nous contenterons donc d'apporter à cet article quelques compléments documentaires.

Précisons d'entrée que si nous indiquons comme auteur de l'illustre toile « Giorgione-Titien », ce n'est pas par manque de courage, mais pour la désigner à la fois sous le nom du peintre qu'ont généralement cru copier les artistes et sous le nom de celui qui est, pour la critique moderne, son auteur ; formulation qui n'exclut pas l'hypothèse, qui garde ses tenants, d'une double responsabilité.

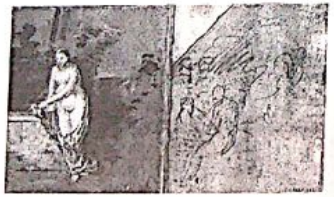


Fig. a
Joseph Mallord William TURNER,
Etude d'après **Le Concert champêtre**,
Londres, Tate Gallery.

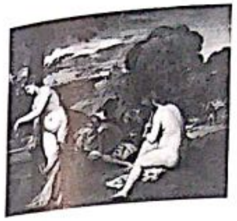


Fig. b
James WARD,
Le Concert champêtre,
Grande-Bretagne, collection particulière.

Pour s'en tenir à la fortune du tableau depuis qu'il est montré au Louvre, on note que, préfigurant l'intérêt de sir Francis, ce sont les artistes anglais qui le regardent d'abord au siècle dernier. Turner en laisse en 1802 un fascinant croquis dans son « carnet du Louvre » (fig. a ; voir cat. 27) : probablement une rapide esquisse faite sur place, complétée ensuite à l'aquarelle pour la femme de gauche, merveilleusement infidèle à l'original. James Ward exécute en 1825 une copie peinte sérieuse, serrée, un peu massive (fig. b)[2] et William Etty, en 1830, la délicieuse copie, fluide et brillante, montrée ici (cat. 135). Dante Gabriel Rossetti, en visite au Louvre en 1849, sera frappé par le tableau et en tirera non une copie, mais un mélancolique sonnet.[3] Le peintre préraphaélite Simeon Salomon copiera, lui, une des figures féminines.[4]

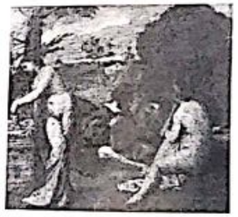


Fig. c
FANTIN-LATOUR,
Le Concert champêtre,
localisation inconnue.

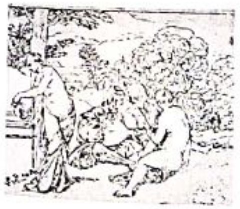


Fig. d
FANTIN-LATOUR,
Etude d'après **Le Concert champêtre**,
Grenoble, musée des Beaux-Arts.

Les Français de la génération romantique copient à leur tour le *Concert*. Delacroix mentionne dans son journal, le 11 avril 1824, sa « copie du Giorgione, *des femmes nues dans une campagne* », non localisée depuis sa vente après-décès.[5] Une copie par Hippolyte Poterlet n'est pas davantage conservée.[6] Les remarquables copistes de la génération suivante, Cals et Ricard, s'attachent aussi au tableau : leurs copies ne sont pas plus repérées[7] que celle que semble avoir ébauchée Jean-François Millet[8]. Plusieurs copies d'ensemble de Fantin-Latour sont connues par des photographies (fig. c)[9], tandis que celle, assez plate, de Cabanel est parvenue jusqu'à nous (cat. 136). Nous gardons heureusement aussi des études de détail, particulièrement d'après les deux personnages de gauche. La femme qui se retourne pour puiser l'eau à la fontaine, si amplement rythmée, mystérieusement sensuelle, a fasciné les artistes : Bonnat (fig. e) et Henner la peignirent, Carpeaux la dessina (fig. f)[10] ; de l'homme en rouge, Couture dessina la tête, puis le luth, Paul Flandrin et Vollon retinrent la figure entière, dans de beaux noirs fuligineux (cat. 138). Henner, encore lui, résuma plusieurs fois l'ensemble du tableau dans de vifs petits schémas (cat. 140-141).

Telle est la prédilection des artistes pour le tableau qu'ils en distraient des éléments afin de les introduire dans leurs propres créations : Bonington, encore un Anglais, reprend la figure du luthiste dans sa *Leçon de luth* datée vers 1826-1827 (coll. part. ; fig. g)[11]. Couture la plagie lui aussi dans son *Troubadour* de 1843 (Philadelphie)[12].

Les « jeunes » prennent leur distance mais saluent le chef-d'œuvre. Degas en donne en 1860-1861 un ravissant croqueton, qu'il recolle sur une

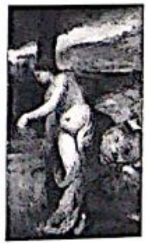


Fig. e
Léon BONNAT,
Détail d'après **Le Concert champêtre**,
Bayonne, musée Bonnat.

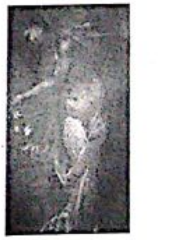


Fig. f
Jean-Baptiste CARPEAUX,
Etude d'après **Le Concert champêtre**,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

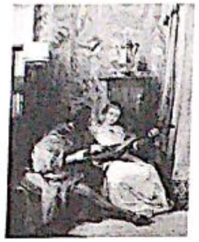


Fig. g
Richard Parkes BONINGTON,
La Leçon de luth,
collection particulière.

page d'album en l'associant à des croquis de figures qui deviennent des visiteurs du Louvre contemplant le tableau (fig. h)[13], et Cézanne réalise d'après lui vers 1878, de mémoire, une aquarelle très exceptionnelle dans sa production (cat. 139).

La paraphrase la plus illustre de la toile, pour ne pas parler des diverses *Idylles* ou *Eglogues* de Henner, reste bien sûr *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863), construit par ailleurs sur un schéma raphaélesque, tableau à son tour repris et décortiqué de multiples fois, de Picasso à Jacquet et Wunderlich. La copie que fit Manet du *Concert* est perdue[14], mais ses propos ont été rapportés – « Quand nous étions à l'atelier, j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens. Il est noir ce tableau. Les fonds ont repoussé. Je veux refaire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère [...] » –, sans que l'on comprenne bien si le tableau « noir », dont « les fonds ont repoussé », est le Giorgione ou sa propre copie.

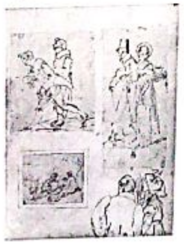


Fig. h
Edgar DEGAS,
Croquis d'après **Le Concert champêtre,**
Paris, Bibliothèque nationale.

Les artistes restent longtemps, ensuite, sans se référer au *Concert* ; mais notre documentation est sans doute trop lacunaire. On peut noter une transcription d'esprit cubiste de Manierre Dawson, *Retrospect*, en 1913[15], et un « hommage » qui reprend la femme de dos, par l'Italien Felice Carena, *Le Repos*, en 1922-1924.[16] Les peintres qui se révèlent dans l'après-guerre le regardent à nouveau : Olivier Debré réalise une série de dessins et un grand tableau (1947-1952, coll. part.) sur le thème du *Concert champêtre* (cat. 142). Pierre Soulages dit son admiration pour la toile : « Les deux jambes et la flûte dans le prolongement, le balancement des deux femmes nues, le balancement du bras et de la hanche... Cette rigueur dans la grâce. L'architecture de ça ? oh [...] »[17] Hélion laisse en 1956 un beau croquis d'un des nus (fig. m). Strawalde, un peintre de l'Allemagne orientale qui devait jouer un grand rôle sur la génération suivante des artistes allemands, peint en 1954 une copie en camaïeu verdâtre, fortement cernée (fig. i)[18]. Enfin, après le double tableau de Cueco (fig. j)[19], à côté de la modernisation assez anecdotique d'une artiste australienne de l'entourage de George Bell, Rosemary Ryan dans son *Concert* de 1985 (fig. k)[20], on s'attachera au tableau terminé en 1992 de Georges Leroy, homme du Nord fasciné, comme c'est souvent le cas, par la lumière de Venise (cat. 143).

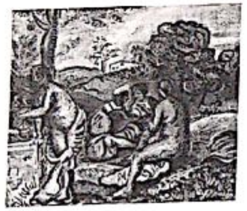


Fig. i
STRAWALDE,
D'après Giorgione, *1954,*
collection particulière.

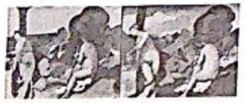


Fig. j
CUECO,
Sans titre,
collection particulière.

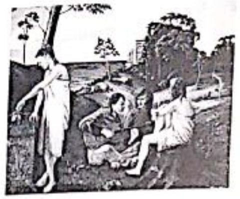


Fig. k
Rosemary RYAN,
Concert, *1985,*
Melbourne, collection particulière.

Après avoir mentionné encore les transcriptions étroitement documentaires des gravures au trait et des calques, la copie aide-mémoire pour historien de l'art (fig. l)[21] et la copie du tâcheron sur porcelaine de Sèvres[22], qui toutes restent largement en deçà du *Concert*, on ne peut qu'être frappé devant ce bilan, malgré le nombre et la ferveur des hommages, par la sorte de crainte qu'inspire le chef-d'œuvre. Est-ce un hasard si les deux plus grands artistes qui l'ont affronté, Turner et Cézanne, ne l'ont pas copié mais paraphrasé de mémoire ? Beaucoup, y compris Etty, le modernisent quelque peu. Pour le moderniser tout à fait, Manet doit passer par la caution de Raphaël et de Marc-Antoine. Fantin, lui, l'entoure d'une légère buée. Notre siècle n'ose s'y attaquer : Cueco semble bégayer en doublant son interprétation, Debré le schématise de manière ornementale, Leroy le fond dans des pâtes indistinctes, Baselitz en donne, dans ses deux *Pastorale – Der Tag* et *Die Nacht* de 1986, une interprétation gigantesque et terrifiante (voir fig. 294-295 a et b). *Le Concert champêtre* serait-il un tableau incopiable ?

J.-P. C.

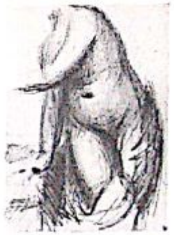


Fig. m
Jean HÉLION,
Etude d'après **Le Concert champêtre,** *1956,*
Paris, Bibliothèque nationale.

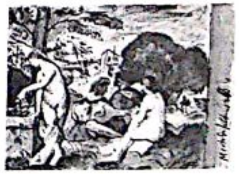


Fig. l
Giovanni Battista CAVALCASELLE,
Etude d'après **Le Concert champêtre,** *1852,*
Venise, Biblioteca Marciana.

---

1. Conférence donnée en mars 1971 à la Royal Society of Arts de Londres, publiée dans le *Journal of the Royal Society of Arts*, 1971, p. 543-555 ; publiée en italien dans *Arte Illustrata*, décembre 1973, p. 369-376 ; publiée à nouveau dans *Past and Present in Art and Taste, Selected Essays*, Newhaven-Londres, 1987 ; publié en français dans *De l'art et du goût, Jadis et naguère*, Paris, 1989, p. 296-320.

2. Toile H. 1,118 ; L. 1,403. Anc. coll. colonel William Stirling of Keir ; passée récemment en vente à Londres, Christie's, 16 XI 1990, n° 44, repr., avec une notice très détaillée.

3. Haskell, 1989, p. 316.

4. Copie exposée à Londres, Galerie Maas, en 1962 ; voir *The Burlington Magazine*, novembre 1962, p. 504 (*Current and Forthcoming Exhibitions*).

5. Voir Johnson, 1981, p. 179, n° L 15.

6. Passée dans la vente Decamps, 23-24 V 1865, n° 38 ; la même probablement, dans la vente Diaz, 25-27 I 1877, n° 337 (H. 0,310 ; L. 0,350). Bel exemple, une fois de plus, de la transmission d'un artiste à l'autre de ces copies d'après les maîtres.

7. Pour Cals, tableau passé dans la vente Hazard, Paris, 29-30 XII 1919, n° 642 ; pour Ricard, tableau de 1864 acquis par M. Allard, de Bruxelles (Giraud, 1932, p. 216).

8. Paul Gsell, *Millet*, Paris, 1928, p. 18.

9. Trois copies sont mentionnées dans le catalogue de 1911 de l'œuvre de Fantin (n° 269, 378, 379) ; la première a fait partie de la collection de M. de Balleroy, l'autre de la collection Saraud à Saint-Etienne ; la troisième de la collection du docteur Georges Viau ; le musée de Grenoble possède un dessin à l'encre sur calque de Fantin d'après le *Concert* (INV. 77-31 ; cat. exp. Grenoble, 1977, n° 144 ; fig. d).

10. Voir pour la copie de Bonnat (toile H. 1,040 ; L. 0,640) le catalogue du musée Bonnat de Bayonne, 1930, n° 72 ; pour Henner, la vente du 25 VI 1989, à Boulogne-sur-Seine, pour Carpeaux, cat. exp. Valenciennes, 1982, n° 42 d, repr. pl. 28 ; le dessin a hélas été trop exposé à la lumière.

11. Voir cat. exp. Richard Parkes Bonington, Paris, musée du Petit Palais, 1992, n° 121, repr. coul.

12. Voir Boime, 1980, p. 100, fig. V.14, qui attire aussi l'attention sur une figure du *Jocondo* de Couture de 1844 (coll. part.) dérivée du même personnage (p. 104, fig. V.17).

13. Paris, Bibliothèque nationale, Dc, 327 d rés. ; Reff, 1976, I, p. 94, carnet 18, p. 35, repr. vol. II.

14. Les copies données à Manet du *Concert champêtre*, aussi bien le tableau reproduit dans *Beaux-Arts* du 25 avril 1947 (article de Thérèse Vallier) que le dessin reproduit dans le *Bulletin de la Société d'études pour la connaissance d'Edouard Manet* de juillet 1970 (p. 17), sont d'attribution incertaine.

15. Mary Mathews Gedo, « Modernizing the Masters : Manierre Dawson's, Cubist Transliterations », *Arts Magazine*, avril 1981, p. 131-145, fig. 18-19.

16. Cat. exp. Turin, 1982-1983, n° 120, repr.

17. Dans Schneider, 1991, p. 192 ; article d'abord paru dans *Preuves*, janvier 1963, p. 46-52.

18. Voir cat. exp. Berlin, 1990, n° 10, repr. coul. p. 60.

19. Vente Paris, 23 I 1989, salles 5-6, n° 72, « Sans titre ».

20. Cat. exp. *Classical Modernism : the George Bell Circle*, Melbourne, 1992, n° 194, p. 120, fig. 194, p. 86.

21. L'aquarelle de Cavalcaselle, de 1852, conservée dans un carnet de l'illustre historien d'art à la Biblioteca Marciana de Venise (Haskell, 1989, fig. 157).

22. Une copie très fidèle par Baldisséroni exécutée en 1864 et conservée au musée national de Céramique de Sèvres.

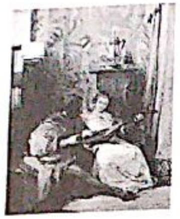


Fig. g
Richard Parkes BONINGTON,
La Leçon de luth,
collection particulière.

page d'album en l'associant à des croquis de figures qui deviennent des visiteurs du Louvre contemplant le tableau (fig. h)[13], et Cézanne réalise d'après lui vers 1878, de mémoire, une aquarelle très exceptionnelle dans sa production (cat. 139).

La paraphrase la plus illustre de la toile, pour ne pas parler des diverses *Idylles* ou *Eglogues* de Henner, reste bien sûr *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863), construit par ailleurs sur un schéma raphaélesque, tableau à son tour repris et décortiqué de multiples fois, de Picasso à Jacquet et Wunderlich. La copie que fit Manet du *Concert* est perdue[14], mais ses propos ont été rapportés – « Quand nous étions à l'atelier, j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens. Il est noir ce tableau. Les fonds ont repoussé. Je veux refaire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère [...] » –, sans que l'on comprenne bien si le tableau « noir », dont « les fonds ont repoussé », est le Giorgione ou sa propre copie.

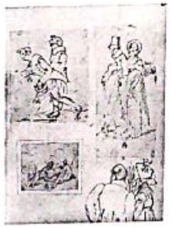


Fig. h
Edgar DEGAS,
Croquis d'après **Le Concert champêtre**,
Paris, Bibliothèque nationale.

Les artistes restent longtemps, ensuite, sans se référer au *Concert* ; mais notre documentation est sans doute trop lacunaire. On peut noter une transcription d'esprit cubiste de Manierre Dawson, *Retrospect*, en 1913[15], et un « hommage » qui reprend la femme de dos, par l'Italien Felice Carena, *Le Repos*, en 1922-1924.[16] Les peintres qui se révèlent dans l'après-guerre le regardent à nouveau : Olivier Debré réalise une série de dessins et un grand tableau (1947-1952, coll. part.) sur le thème du *Concert champêtre* (cat. 142). Pierre Soulages dit son admiration pour la toile : « Les deux jambes et la flûte dans le prolongement, le balancement des deux femmes nues, le balancement du bras et de la hanche... Cette rigueur dans la grâce. L'architecture de ça ? oh [...] »[17] Hélion laisse en 1956 un beau croquis d'un des nus (fig. m). Strawalde, un peintre de l'Allemagne orientale qui devait jouer un grand rôle sur la génération suivante des artistes allemands, peint en 1954 une copie en camaïeu verdâtre, fortement cernée (fig. i)[18]. Enfin, après le double tableau de Cueco (fig. j)[19], à côté de la modernisation assez anecdotique d'une artiste australienne de l'entourage de George Bell, Rosemary Ryan dans son *Concert* de 1985 (fig. k)[20], on s'attachera au tableau terminé en 1992 de Georges Leroy, homme du Nord fasciné, comme c'est souvent le cas, par la lumière de Venise (cat. 143).

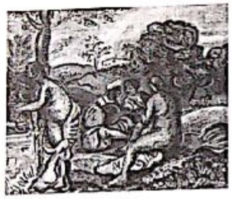


Fig. i
STRAWALDE,
D'après Giorgione, *1954*,
collection particulière.

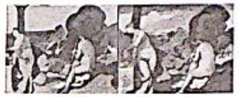


Fig. j
CUECO,
Sans titre,
collection particulière.

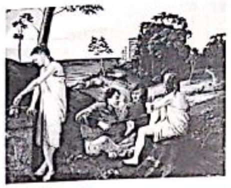


Fig. k
Rosemary RYAN,
Concert, *1985*,
Melbourne, collection particulière.

Après avoir mentionné encore les transcriptions étroitement documentaires des gravures au trait et des calques, la copie aide-mémoire pour historien de l'art (fig. l)[21] et la copie du tâcheron sur porcelaine de Sèvres[22], qui toutes restent largement en deçà du *Concert*, on ne peut qu'être frappé devant ce bilan, malgré le nombre et la ferveur des hommages, par la sorte de crainte qu'inspire le chef-d'œuvre. Est-ce un hasard si les deux plus grands artistes qui l'ont affronté, Turner et Cézanne, ne l'ont pas copié mais paraphrasé de mémoire ? Beaucoup, y compris Etty, le modernisent quelque peu. Pour le moderniser tout à fait, Manet doit passer par la caution de Raphaël et de Marc-Antoine. Fantin, lui, l'entoure d'une légère buée. Notre siècle n'ose s'y attaquer : Cueco semble bégayer en doublant son interprétation, Debré le schématise de manière ornementale, Leroy le fond dans des pâtes indistinctes, Baselitz en donne, dans ses deux *Pastorale – Der Tag* et *Die Nacht* de 1986, une interprétation gigantesque et terrifiante (voir fig. 294-295 a et b). *Le Concert champêtre* serait-il un tableau incopiable ?

J.-P. C.

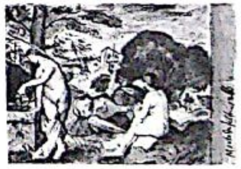


Fig. l
Giovanni Battista CAVALCASELLE,
Etude d'après **Le Concert champêtre**, *1852*,
Venise, Biblioteca Marciana.

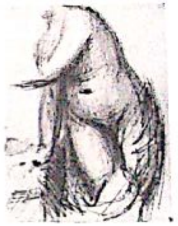


Fig. m
Jean HÉLION,
Etude d'après **Le Concert champêtre**, *1956*,
Paris, Bibliothèque nationale.

---

1. Conférence donnée en mars 1971 à la Royal Society of Arts de Londres, publiée dans le *Journal of the Royal Society of Arts*, 1971, p. 543-555 ; publiée en italien dans *Arte Illustrata*, décembre 1973, p. 369-376 ; publiée à nouveau dans *Past and Present in Art and Taste, Selected Essays*, Newhaven-Londres, 1987 ; publié en français dans *De l'art et du goût, Jadis et naguère*, Paris, 1989, p. 296-320.

2. Toile H. 1,118 ; L. 1,403. Anc. coll. colonel William Stirling of Keir ; passée récemment en vente à Londres, Christie's, 16 XI 1990, n° 44, repr., avec une notice très détaillée.

3. Haskell, 1989, p. 316.

4. Copie exposée à Londres, Galerie Maas, en 1962 ; voir *The Burlington Magazine*, novembre 1962, p. 504 (*Current and Forthcoming Exhibitions*).

5. Voir Johnson, 1981, p. 179, n° L 15.

6. Passée dans la vente Decamps, 23-24 V 1865, n° 38 ; la même probablement, dans la vente Diaz, 25-27 I 1877, n° 337 (H. 0,310 ; L. 0,350). Bel exemple, une fois de plus, de la transmission d'un artiste à l'autre de ces copies d'après les maîtres.

7. Pour Cals, tableau passé dans la vente Hazard, Paris, 29-30 XII 1919, n° 642 ; pour Ricard, tableau de 1864 acquis par M. Allard, de Bruxelles (Giraud, 1932, p. 216).

8. Paul Gsell, *Millet*, Paris, 1928, p. 18.

9. Trois copies sont mentionnées dans le catalogue de 1911 de l'œuvre de Fantin (n^{os} 269, 378, 379) ; la première a fait partie de la collection de M. de Balleroy, l'autre de la collection Saraud à Saint-Etienne ; la troisième de la collection du docteur Georges Viau ; le musée de Grenoble possède un dessin à l'encre sur calque de Fantin d'après le *Concert* (INV. 77-31 ; cat. exp. Grenoble, 1977, n° 144 ; fig. d).

10. Voir pour la copie de Bonnat (toile H. 1,040 ; L. 0,640) le catalogue du musée Bonnat de Bayonne, 1930, n° 72 ; pour Henner, la vente du 25 VI 1989, à Boulogne-sur-Seine, pour Carpeaux, cat. exp. Valenciennes, 1982, n° 42 d, repr. pl. 28 ; le dessin a hélas été trop exposé à la lumière.

11. Voir cat. exp. Richard Parkes Bonington, Paris, musée du Petit Palais, 1992, n° 121, repr. coul.

12. Voir Boime, 1980, p. 100, fig. V.14, qui attire aussi l'attention sur une figure du *Jocondo* de Couture de 1844 (coll. part.) dérivée du même personnage (p. 104, fig. V.17).

13. Paris, Bibliothèque nationale, Dc. 327 d rés. ; Reff, 1976, I, p. 94, carnet 18, p. 35, repr. vol. II.

14. Les copies données à Manet du *Concert champêtre*, aussi bien le tableau reproduit dans *Beaux-Arts* du 25 avril 1947 (article de Thérèse Vallier) que le dessin reproduit dans le *Bulletin de la Société d'études pour la connaissance d'Edouard Manet* de juillet 1970 (p. 17), sont d'attribution incertaine.

15. Mary Mathews Gedo, « Modernizing the Masters : Manierre Dawson's, Cubist Transliterations », *Arts Magazine*, avril 1981, p. 131-145, fig. 18-19.

16. Cat. exp. Turin, 1982-1983, n° 120, repr.

17. Dans Schneider, 1991, p. 192 ; article d'abord paru dans *Preuves*, janvier 1963, p. 46-52.

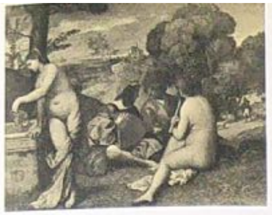
18. Voir cat. exp. Berlin, 1990, n° 10, repr. coul. p. 60.

19. Vente Paris, 23 I 1989, salles 5-6, n° 72, « Sans titre ».

20. Cat. exp. *Classical Modernism : the George Bell Circle*, Melbourne, 1992, n° 194, p. 120, fig. 194, p. 86.

21. L'aquarelle de Cavalcaselle, de 1852, conservée dans un carnet de l'illustre historien d'art à la Biblioteca Marciana de Venise (Haskell, 1989, fig. 157).

22. Une copie très fidèle par Baldisséroni exécutée en 1864 et conservée au musée national de Céramique de Sèvres.



Titien
Le Concert champêtre
Inv. 71

William
ETTY
York, 1787 - *Id.*, 1849

135

Le Concert champêtre
d'après Giorgione-Titien, 1830

Toile.
[illegible]

Provenance
[illegible]

Bibliographie
[illegible]

Expositions
[illegible]

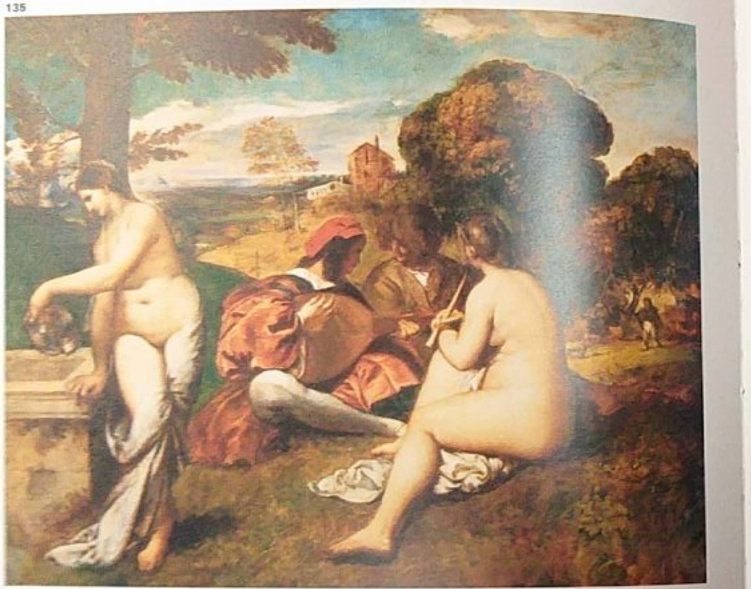
[illegible]

[illegible]

La copie, fidèle et d'une belle intelligence, d'une facture fluide et sensuelle, porte bien la marque personnelle d'Etty dans le modelé plus fort et le coloris plus contrasté, les drapés plus souples. Les nus comportent quelques infimes infléchissements : taille un peu plus pincée, cuisses plus [illegible] de la femme debout, épaules et dos plus [illegible] de la femme assise. Les visages sont quelque peu différents de ceux de Giorgione-Titien, avec un nez droit et long pour la femme de gauche et un profil perdu [illegible] modelé pour sa compagne. Etty d'autre part une variante d'une tout autre conséquence, en modifiant l'inclinaison de la flûte de la femme de droite, rigoureusement alignée par Giorgione-Titien sur la direction des jambes, selon une parfaite construction triangulaire.
Le peintre anglais souhaite moins de schématisme au profit d'une souple spatialité, mais brise peut-être ici quelque chose d'essentiel.

J.-P. C. - M.-A. D.

135



Alexandre
CABANEL
Montpellier, 1823 - Paris, 1889

136

Le Concert champêtre
d'après Giorgione-Titien,
vers 1850

Toile.
H. 0,320 ; L. 0,410.

Provenance
Atelier du peintre ; legs Pierre Cabanel, son neveu, 1918. Inv. 18.2.3.

Bibliographie
Boime, 1971, p. 130, fig. 113.

Exposition
Paris, 1973, cat. exp. p. 58, sans numéro.

Montpellier, musée Fabre.

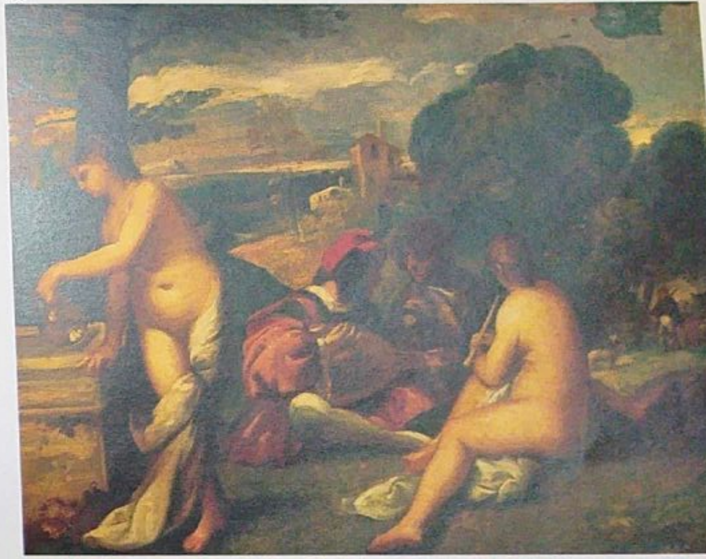
Adroite copie, que Boime date « autour de 1850 » après avoir noté : « en dehors de quelques hardis coups de pinceau, la seule modification importante de Cabanel réside dans la palette ; il a délibérément élevé la gamme de tons du parti original et mis davantage d'accent sur l'effet lumineux ». Les têtes des deux figures de gauche, légèrement disproportionnées (trop grosses), font paraître les figures trapues, et contribuent à un effet quelque peu lourd et prosaïque.

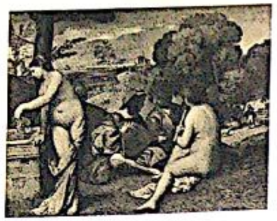
Boime considère que la copie par Cabanel de *L'Infante Marguerite* attribuée à Vélasquez, elle aussi au musée Fabre, est plus tardive (1971, p. 130, fig. 114).

Cabanel donna en 1880 au musée Fabre sa *Phèdre*, peinte pour sa ville natale, en interdisant, dans les clauses de sa donation, qu'elle fût jamais copiée.

J.-P. C. - M.-A. D.

136





TITIEN
Le Concert champêtre
INV. 71

Gustave
MOREAU
Paris, 1826 - *Id.*, 1898

137

Le Concert champêtre
d'après Giorgione-Titien

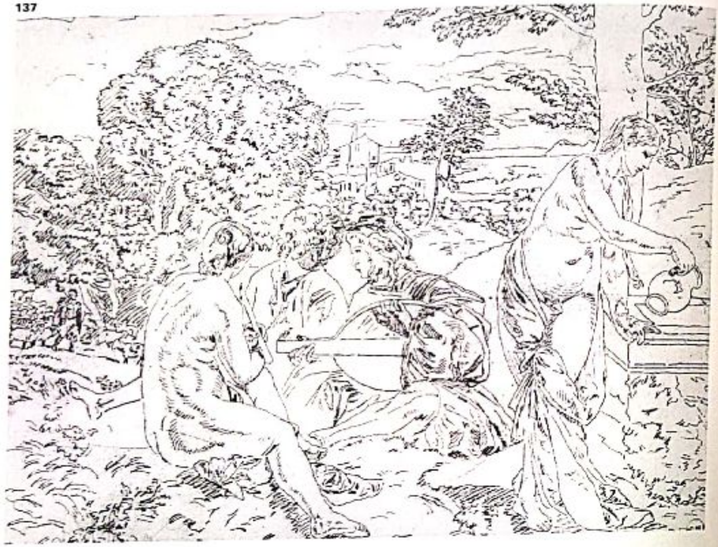
Crayon sur papier calque.
H. 0,292 ; L. 0,380.

Provenance
Atelier de l'artiste. Inv. Des 4518.

Bibliographie
Bittler et Mathieu, 1983, p. 204, n° 4518.

Paris, musée Gustave Moreau.

137



Calque inversé, presque certainement pris d'une gravure, ou plutôt d'une photographie, et d'une date difficile à déterminer. Paradoxale entreprise, de copier au seul trait un tableau dont ombres et lumières sont nuancées de façon si subtile, et les modelés impalpables : Moreau juxtapose tous les procédés purement graphiques, et son dessin paraît l'ébauche d'une gravure.

Ce schéma diaphane, comme décousu, procure un sentiment de malaise qu'accentue l'inversion gauche-droite. Ce reflet, dans son exécution mécanique, n'est pas une « vraie » copie. On pense aux « morceaux choisis » de Duchamp (cat. 276).

J.-P. C. - M.-A. D.

Antoine
VOLLON
Lyon, 1833 - Paris, 1900

138

Etude d'après Le Concert champêtre
de Giorgione-Titien,
1862 ou peu avant

Fusain sur papier gris.
H. 0,350 ; L. 0,265.
S.D. et dédicacé en b.d. : *A. Vollon à l'ami Mouriaux 62.*

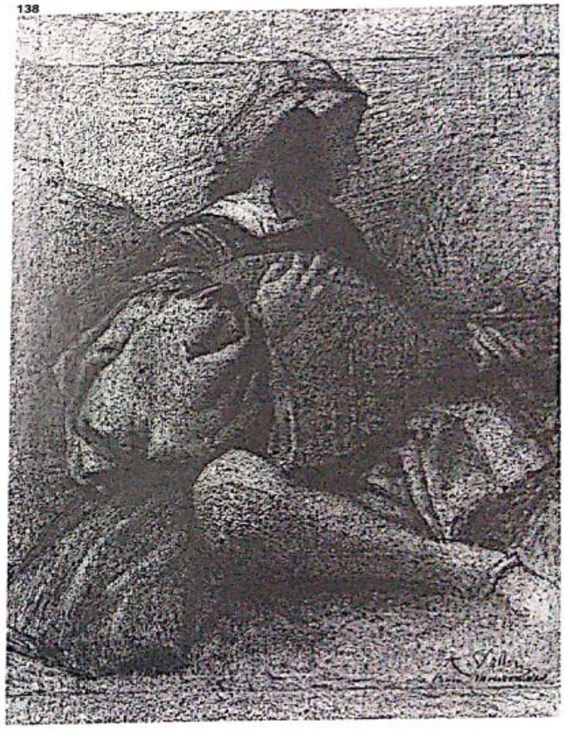
Provenance
Acquis en 1987. Inv. RF 41-364.

Bibliographie
Revue du Louvre, 1987/4, p. 304 (nouvelles acquisitions).

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

Achat récent du musée d'Orsay et probablement de peu antérieur à 1862, date à laquelle l'artiste dédicace son dessin au marchand de tableaux Mouriaux, l'œuvre, humble et forte, frappe à la fois par la densité et le poids conférés à la figure, et par le beau sentiment élégiaque, bien dans l'esprit du prototype, que le réaliste Vollon sait lui insuffler grâce à la qualité mystérieuse des noirs du fusain.

138



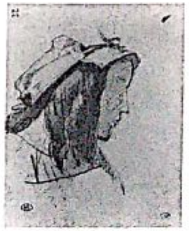
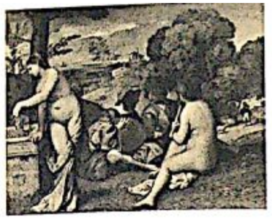


Fig. 138 a
Thomas COUTURE,
Etude de tête d'après Le Concert champêtre,
Louvre, département des Arts graphiques.

C'est pour étudier les maîtres que Vollon déclare quitter Lyon pour Paris ; il exécute en 1862, l'année du dessin exposé, une copie de *L'Adoration des bergers* de Ribera (INV. 939), envoyée à l'église d'une petite ville du Loiret, Saint-Jean-le-Blanc (cat. exp. Paris, 1979, p. 411).

Couture a laissé dans un de ses carnets un brillant croquis de la tête du même jeune homme (Louvre, carnet RF 9106, p. 32 ; fig. a).

J.-P. C. - M.-A. D



TITIEN
Le Concert champêtre
INV. 71

Paul
CÉZANNE
Aix-en-Provence, 1839 - *Id.*, 1906

139

Le Concert champêtre
d'après Giorgione-Titien, vers 1878

Aquarelle, quelques rehauts de gouache blanche.
H. 0,126 ; L. 0,182.

Provenance

Bernheim, puis Bernheim Jeune, Paris ; coll. Matsukata, Kobé (Japon), puis Paris ; entré au Louvre en 1959 en application du traité de paix avec le Japon. Inv. RF 31173.

Bibliographie

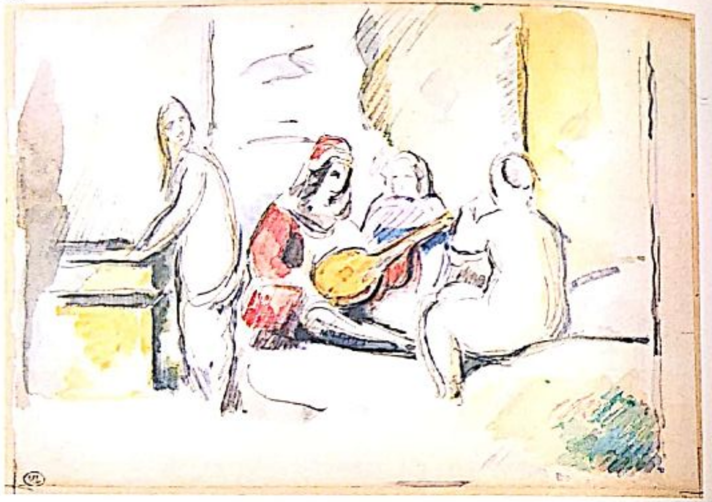
Berthold, 1958, p. 154 ; Maison, 1960, pl. 181 ; Haskell (1971), éd. 1989, note 2, p. 314 ; Adriani, 1981, note 98, p. 39 ; Rewald, 1984, n° 65, repr.

Exposition

Paris, 1974, n° 55, repr.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

139



L'aquarelle a sans nul doute été exécutée de mémoire, sans l'aide d'aucun document : si la mise en place est sommairement conforme à celle du tableau, les grandes lignes de la composition et les attitudes des figures sont inexactes, le fond lui-même est schématisé de manière arbitraire et les coloris, à l'exception du rouge du personnage central, sont inventés. Curieusement, la verticale de l'extrême droite paraît vouloir suggérer l'ombre portée d'un cadre. Il s'agit plutôt ici d'une évocation que d'une véritable interprétation, qui reste un document capital sur un peintre dont la grande ambition fut, toute sa vie, de peindre des figures nues dans un paysage.

Meyer Schapiro (1968, p. 76) discute de l'influence possible du *Concert champêtre* et du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet sur des tableaux de Cézanne comme la *Pastorale* du musée d'Orsay (1870 ?), presque certainement antérieure à l'aquarelle exposée ; c'est l'exemple de Manet, dont *Le Déjeuner sur l'herbe* s'inspire comme on sait du *Concert champêtre*, qui apparaît déterminant.

J.-P. C.-M.-A. D.

Jean-Jacques
HENNER
Bernwiller, 1829 - Paris, 1905

140-141

Etudes d'après
Le Concert champêtre
de Giorgione-Titien, vers 1880

Crayons.
Carnet 27 (non paginé).
H. 0,105 ; L. 0,175.
Carnet 31 (non paginé).
H. 0,090 ; L. 0,145.

Provenance

Atelier de J.-J. Henner ; donation de Mme veuve Jules Henner, tante de l'artiste, en 1923. Inv. : carnets nos 27 et 31.

Paris, musée Henner.

Henner a beaucoup fréquenté le Louvre, et ses propos sur plusieurs des chefs-d'œuvre du musée ont été retranscrits (Durand-Gréville, 1925), notamment ceux concernant *Le Concert champêtre* tenus en 1878 : « On prétend que c'est un Titien [...] Quoi qu'il en soit, c'est un superbe tableau. La femme assise est modelée largement sans détails, dans un ton simple, comme les œuvres des vrais maîtres, de même que la femme debout, avec son ventre un peu rond. Tout le tableau est fait d'après des dessins. Devant la nature on est gêné, on ne trouve pas la même simplicité, on est entraîné à peindre trop de détails de ton et de modelé. Le paysage également a été exécuté d'après un dessin ; cela se sent [...] » (Durand-Gréville, 1925, p. 13).

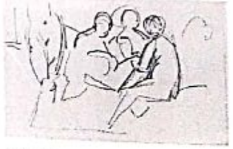


Fig. 141 a
HENNER,
Croquis d'après Le Concert champêtre,
Paris, musée Henner.

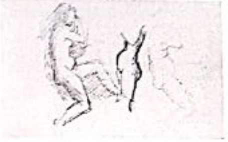


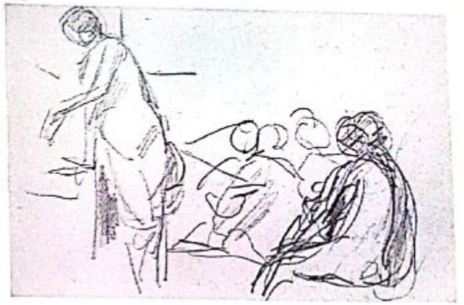
Fig. 141 b
HENNER,
Etudes d'après Suzanne au bain *de Tintoret*,
Paris, musée Henner.

Les carnets de l'artiste, conservés au musée Henner, comportent plusieurs croquis d'après des tableaux du musée : croquis schématiques sur une page du carnet 5 d'après les *Deux Jeunes Hommes* attribués à Cariani (INV. 101) et la *Tête de saint Jean-Baptiste* de Solario (M.I. 735), d'après *La Chemise enlevée* de Fragonard (M.I. 1057, fig. 85 a) et à deux reprises d'après la *Suzanne* de Tintoret (INV. 568) dans le carnet 27 (fig. b). *Le Concert champêtre* inspire plusieurs croquis, soit d'ensemble comme les deux montrés ici ou comme un autre croquis du carnet 27, soit d'un détail isolant une des deux femmes : celle de droite est associée à la femme de dos du *Faux pas* de Watteau (M.I. 1127) dans le carnet 27 et à la figure de la *Suzanne* de Tintoret dans le carnet 8 ; celle de gauche apparaît en face d'un croquis de femme appuyée à une fontaine dans le carnet 29. De telles notations, schématiques mais vives et nerveuses, associées à des projets pour des tableaux personnels, donnent une bonne idée de la présence constante des œuvres du Louvre dans l'esprit du peintre. Les deux croquis de la page de droite du carnet 31 à laquelle celui-ci est ouvert sont en rapport avec l'*Andromède* de 1880 (loc. inconnue ; Lannoy, 1990, p. 156-157), date par ailleurs portée sur la couverture du carnet. De nombreux tableaux de Henner, *Idylle* ou *Eglogue*, témoignent de la permanence sur lui de l'impression du *Concert*.

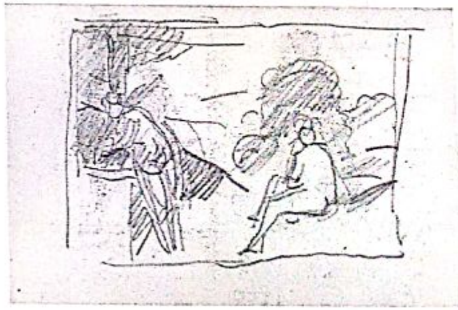
Une copie peinte de la femme de gauche donnée à Henner est passée récemment en vente publique (Boulogne-sur-Seine, 24-25 VI 1989 ; repr. *Gazette de l'hôtel Drouot*, n° 25, 23 juin 1989, p. 155).

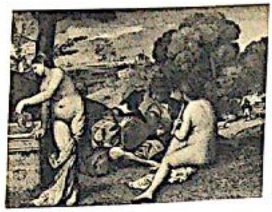
J.-P. C.-M.-A. D.

140



141





TITIEN
Le Concert champêtre
INV. 71

Olivier
DEBRÉ
Paris, 1920

142

Le Concert champêtre
1947

Encre de Chine et gouache sur papier.
H. 0,800 ; L. 1,200.

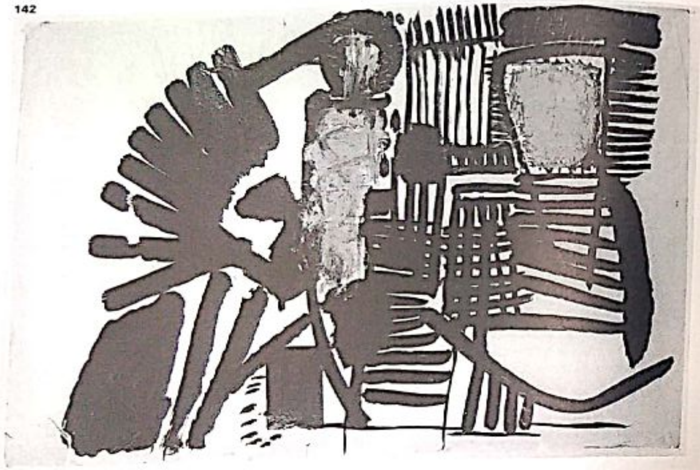
Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Noël, 1990, p. 45.

Exposition
Saint-Denis, 1990.

Collection particulière.

142



Au lendemain de la guerre, sous l'influence de Picasso auquel il rend de fréquentes visites, Olivier Debré abandonne sa première manière impressionniste et s'oriente vers une peinture aux structures anguleuses par laquelle il évolue progressivement vers l'abstraction. En 1947 et 1948, après des gravures inspirées de *La Justice et la Vengeance divine* de Prud'hon (INV. 7340), ses premières peintures se présentent comme un fin enchevêtrement de lignes, une « situation émotionnelle autour de laquelle se cristallise tout le reste », comme il le dit lui-même (cité par Courthion, 1967, p. 14), qui le conduit à partir des années 50 à ne plus s'intéresser qu'aux phénomènes confondus de la lumière et de la couleur et à « vouloir retrouver dans l'abstrait la plus grande tradition de la peinture ».

Tout en étant encore nettement en bordure d'une vision picassienne de la peinture, cette interprétation du *Concert champêtre*, un des dessins d'une suite de 1947 sur ce thème qui aboutiront à un grand tableau (fig. a), est une prémonition de ses futures recherches, une anticipation probablement inconsciente de ce qu'il fera bien plus tard.

Le tableau de Titien-Giorgione, qui est son modèle, n'est-il pas aussi le seul tableau où la variation énigmatique de la lumière du jour est portée, avec arrogance, au rang de sujet ?

F. H.

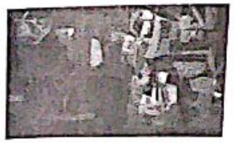


Fig. 142 a
DEBRÉ,
Le Concert champêtre, *1947-1952*,
collection de l'artiste.

Eugène
LEROY
Tourcoing, 1910

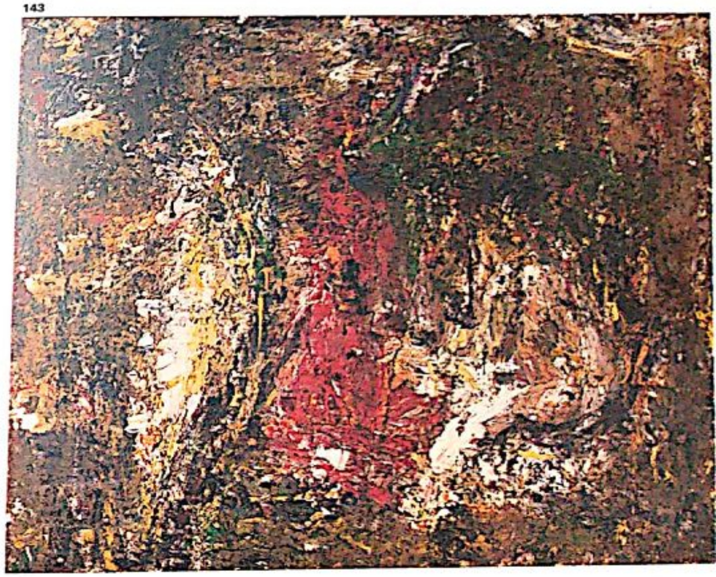
143

D'après Le Concert champêtre
1990-1992

Toile.
H. 1,300 ; L. 1,640.

Collection de l'artiste.

143



Depuis le début de son activité de peintre à la fin des années 20, Eugène Leroy a acquis une connaissance étroite et incessamment renouvelée de la peinture des musées.

Admirateur de Rembrandt, fasciné par Seghers et Mondrian du fait de sa région d'activité, il lui arrive de regretter de « n'être qu'un peintre du Nord ». Sous-entendu : de n'avoir pas su atteindre la lumière d'un Bellini ou d'un Giorgione qu'il oppose à Titien. *Le Concert champêtre*, qu'il attribue sans hésiter au second, est pour lui un des plus grands tableaux jamais peints. Tout à la fois par son étrange sujet – des femmes nues et impassibles au milieu d'hommes vêtus et indifférents – et par l'opposition subtile des lumières qui fait de ce tableau la vision d'un rêve parfait.

Sa propre peinture réalisée il y a quelques années d'après le modèle du Louvre reprend les silhouettes du *Concert champêtre* en apportant une nouvelle interprétation lumineuse. Ses pleines pâtes qui atteignent le comble de l'épaisseur sont d'abord à peu près indéchiffrables à l'œil pour révéler progressivement une subtile combinaison de couleurs. Le traitement aux apparences rudes et sommaires se révèle pourtant le seul accès à tant de nuances. La peinture paraît gagner une dimension supplémentaire, une profondeur tactile qui vient s'ajouter aux infinies possibilités exploratoires de l'œil et permet d'assimiler ses tableaux à des organismes colorés.

La peinture ancienne, qui est omniprésente dans l'œuvre de Leroy (voir cat. exp. Paris, 1988), n'apparaît que depuis très peu de temps sous une forme qui ne soit pas celle d'une simple reprise mais une interprétation. *D'après Le Concert champêtre* en est sans doute le premier exemple. L'artiste y a travaillé deux ans. Il vient de commencer un autre hommage d'après la *Vénus endormie* de Giorgione du musée de Dresde, que le nouveau contexte politique européen lui a permis de voir récemment pour la première fois.

F. H.

5.

D'après les Vénitiens

L'attrait pour la peinture vénitienne, disons plus précisément pour le XVI^e siècle vénitien, est celui des artistes concernés par la couleur, la lumière, l'effusion lyrique ; par le pictural si on l'oppose au graphique ; par le sensible, opposé au rationnel. Voilà des généralisations bien discutables. Mais il est vrai que l'on peint d'après les Vénitiens, plus qu'on ne dessine, et les croquis eux-mêmes seront volontiers exécutés à l'aquarelle, comme c'est le cas pour Turner et Bonington. Souvent, c'est d'ailleurs flagrant pour ces deux derniers artistes, les copistes de peinture vénitienne se dirigent aussi vers les grands Flamands et les grands Hollandais du XVII^e siècle, tant il est évident que Rubens comme Rembrandt, chacun à leur façon, assument l'héritage de Titien.

Après les minuscules aquarelles de Turner d'après ce maître (cat. 27), œuvres de précurseur exécutées en 1802, magnifiques de délicate justesse et d'émotion, on peut définir, dans les années 1820 et plus tard, une sensibilité à la peinture de Venise propre au premier romantisme, marquée par l'attrait d'un pittoresque scintillant dans des gammes colorées brillantes où dominent les rouges, les roses et les jaune-orangé, un certain charme shakespearien où le rêve exotique affleure : c'est le goût de beaucoup des tableaux et des aquarelles de Bonington, auquel cède Delacroix dans son *Doge Faliero* de 1826, à la Wallace Collection de Londres. Le *François I^er^* de Titien avec son beau costume est copié par Alexandre Colin, par Révoil et peut-être par Bonington (fig. a et b), et va être repris souvent dans des mises en scène chatoyantes des épisodes de la vie du roi séducteur et mécène.[1] Géricault recherche autre chose que le pittoresque, lui qui copie Titien à de si multiples reprises qu'il est évident que c'est à ce dernier d'abord qu'il demande des leçons de peinture (voir cat. 144).

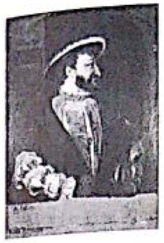


Fig. a
Alexandre COLIN,
François I^er^ d'après Titien,
collection particulière.

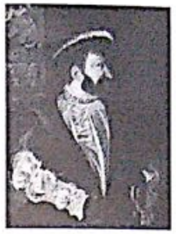


Fig. b
Richard Parkes BONINGTON (attribué à),
François I^er^ d'après Titien,
Cognac, musée.

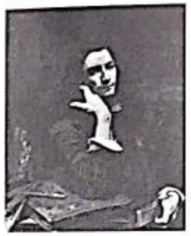


Fig. c
Gustave COURBET,
L'Homme à la ceinture de cuir,
Paris, musée d'Orsay.

Delacroix sera à sa suite et jusqu'à la fin un passionné de peinture vénitienne (voir cat. 158) : ses gammes de couleurs éclatantes et mystérieuses reflètent bien souvent cette admiration, du titianesque *Saint Sébastien* de l'église de Nantua (1836) à l'*Apollon vainqueur du serpent Python* (1851), au Louvre même, non loin du salon Carré qui montrait alors les grands Véronèse, dont le *Jupiter foudroyant les Vices* du palais des Doges.

Un esprit sensiblement différent du vénitianisme « anecdotique » des « petits » romantiques, celui d'une Venise plus grave, lourdement sensuelle, une Venise de plénitude plus que d'éclat qui préfère au papillotement multicolore les ors et les bruns des soleils couchants, se manifeste dans les années 1840 et durera tout le siècle. De fait, ses premières manifestations, comme la *Jeune Courtisane* de Sigalon (1821), sont antérieures. On peut en trouver des échos dans l'œuvre de peintres comme Ricard, Guichard ou Cals, jusqu'à Roybet.

Dans l'œuvre de Couture, bien sûr, dont *Les Romains de la décadence* de 1847 (musée d'Orsay) ont souvent été analysés dans leurs rapports avec *Les Noces de Cana*. C'est Courbet qui, paradoxalement, représente le plus richement ce vénitianisme à la fois réaliste et lyriquement charnel. Dans la série de ses autoportraits, et tout particulièrement dans l'*Homme à la ceinture de cuir* (1846 ?) aujourd'hui au musée d'Orsay : Courbet expose en 1855 son tableau sous le titre *Portrait de l'auteur (étude des Vénitiens)*, et les examens de laboratoire ont prouvé qu'il l'avait peint par-dessus une copie de l'*Homme au gant* de Titien (fig. c).[2]

Cette sensualité robuste, on la retrouve dans l'œuvre de peintres allemands de la seconde moitié du siècle comme Franz von Lenbach. Certains tableaux du Louvre, les plus dorés, les plus riches de sourde nostalgie, vont être privilégiés par les artistes et, surtout les Titien, souvent copiés par des peintres de tous pays : il est question ailleurs du *Concert champêtre*, mais on mentionnera l'*Allégorie d'Alphonse d'Avalos*, qui, grâce à sa charge de mystérieuse et sensuelle poésie, a été copiée par Fantin-Latour et par Landelle, par Ernst von Liphart et par le jeune Emil Nolde (fig. d-g)[3] ; et *La Mise au tombeau*, pathétique dans la lumière du

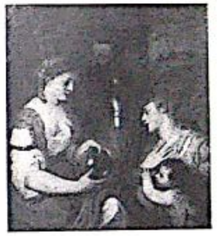


Fig. d
Henri FANTIN-LATOUR,
Allégorie *d'après Titien*,
localisation inconnue.

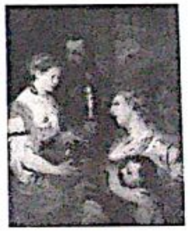


Fig. e
Charles LANDELLE,
Allégorie *d'après Titien*,
collection particulière.

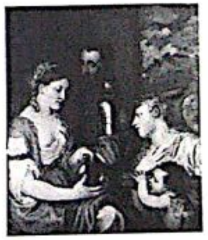


Fig. f
Ernst von LIPHART,
Allégorie *d'après Titien*,
Munich, Schack-Galerie.

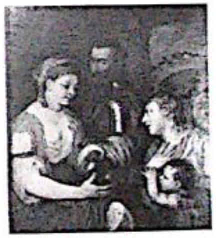


Fig. g
Emil NOLDE,
Allégorie *d'après Titien*,
Neukirchen (Schleswig), Nolde Museum.

soir, peut-être la toile plus aimée : après Turner, Géricault, Delacroix, Fantin-Latour, Gustave Moreau, Bonnat, Jules Breton, Cézanne copient le tableau ; un Américain, Robert Loftin Newman, en donne vers 1850 une interprétation de mémoire (fig. h)[4] ; Derain dessinera le tableau vers 1904-1906 (cat. 87), George Grosz exécute en 1923 un collage d'esprit satirique sur une carte postale où il figure (fig. i)[5], et Marc Chagall en laisse encore un dessin de fantaisie en 1939 (cat. 157).

Entre le milieu du siècle et 1870 environ, la vogue des copies d'après les Vénitiens est grande. Le jeune Puvis de Chavannes copie *La Vierge au lapin* de Titien (fig. j)[6] et se montre un temps très influencé par la peinture vénitienne. Ziem, fervent de Venise, copie *Les Noces de Cana* (musée de Martigues). Gustave Moreau laisse trois petites copies, qui sont autant d'admirables résumés de lumière, d'après Titien et Véronèse, entre 1846 et 1849 (cat. 146-147-148), et Cals plusieurs copies vibrantes et minutieuses d'après les mêmes peintres, dont une, presque miniaturisée, des *Noces*.[7] Carpeaux, lui, prend un croquis du *Portrait de femme avec un enfant* de Véronèse (fig. l). Mais c'est Fantin-Latour, entre 1852 et 1870 environ, qui reste le plus fécond et le plus sensible interprète des tableaux vénitiens du Louvre. Il en donne des dizaines, des centaines peut-être de versions particulièrement raffinées, comme rêveuses, parfois légèrement embuées ou noyées de brume, copies d'ensemble et de détail d'une piété et d'une habileté presque excessives, qui agacent un peu aujourd'hui les spectateurs de peinture attentifs aux « maladresses » de toutes sortes que nous sommes devenus (voir cat. 150-154).

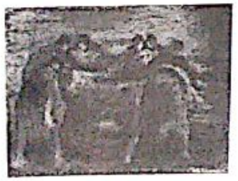


Fig. h
Robert Loftin Newman,
Interprétation de la Mise au tombeau de Titien, *vers 1850*,
Chesterwood, National Trust for Historic Preservation.

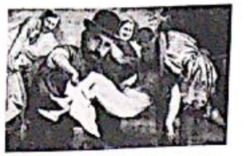


Fig. i
George Grosz,
Collage avec la Mise au tombeau de Titien,
collection particulière.

Le jeune Manet, intéressé par l'art de Venise avant de l'être par l'art espagnol, va au Louvre copier *La Vierge au lapin* et *La Vénus du Pardo* de Titien, et se livre devant l'*Autoportrait* de Tintoret à un bel exercice de peinture franche et pure (cat. 149). Qu'il ait regardé *Le Concert champêtre*, avec de lourdes conséquences, est d'autre part bien connu (voir cat. 316). Berthe Morisot, à sa suite, s'appliquera à une copie du *Repas chez Simon* de Véronèse, alors dans le salon Carré et aujourd'hui revenu à Versailles (fig. m).[8] La vision de Degas des Vénitiens est, bien sûr, distante et subtile, et s'accorde à sa prédilection pour les graphismes et les modelés délicats des peintres de Florence et de l'Italie centrale. Il regarde donc vers la fin du Quattrocento et le début du siècle suivant, et laisse deux magnifiques copies peintes de l'*Allégorie sacrée* de Bellini, aux Offices (anc. coll. du vicomte de Noailles) et de la fresque du *Mari jaloux* du jeune Titien, au Santo de Padoue (coll. part. britannique) ; au Louvre, il copie après Delacroix le *Double Portrait* attribué alors à Gentile Bellini (cat. 219), le *Portrait de jeune femme* donné aujourd'hui à Caroto (cat. 223) – que l'on croyait anciennement de Carpaccio et que Villot pensait d'un Ferrarais – et, à plusieurs reprises, la *Sainte Conversation*, si giorgionesque, des débuts de Sebastiano del Piombo, identifiée alors comme un Giorgione (cat. 224-225).

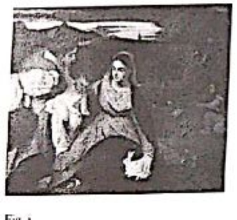


Fig. j
Pierre Puvis de Chavannes,
La Vierge au lapin *d'après Titien*,
collection particulière.

Pour Cézanne, Véronèse représente au contraire la somptuosité, l'emphase, une certaine conception baroque. Subsistent quelques-uns de ses croquis de jeunesse d'après les Vénitiens (fig. n).[9] On se souvient des propos qu'il tient en 1904 à Emile Bernard de retour de voyage en Espagne et à Venise : « Les plus grands, vous les connaissez mieux que moi, les Vénitiens et les Espagnols. »[10] Et de fait chez Cézanne la vision violemment contrastée de la peinture des Vénitiens, avec des cernes noirs et des éclats blafards, rejoint, dans ses interprétations de Titien (cat. 155) et de Sebastiano del Piombo – Domenico Fetti (cat. 318), quelque chose de l'âpreté des Espagnols.

Les fauves, fervents de la couleur intense, vont regarder les Vénitiens : Derain dessine, nous l'avons dit (cat. 87), d'après Titien, Marquet copie *Le Calvaire* de Véronèse. Jules Flandrin donne en 1899 une copie éclatante des *Noces de Cana*[11] (fig. 150 f). Valtat s'inspire de Paris Bordone et de Titien.[12] Matisse, en 1908, ne parvient quant à lui pour son *Portrait de Greta Möll* (Londres, National Gallery) à un résultat qui le satisfait qu'après être retourné au Louvre contempler *La Belle Nani* de Véronèse.[13] A leur suite et plus près de nous, François Desnoyer copie Titien et surtout *La Fuite de Loth* de Véronèse (fig. o)[14] selon un dessin simplifié et des colorations très « montées ». Un peintre comme Edouard Goerg s'intéresse à la *Vénus* de Giorgione de Dresde[15], que par ailleurs paraphrase souvent Chagall, qui affirme dans ses écrits l'importance pour sa propre peinture des peintres de Venise. Dufy interprète la *Vénus avec un musicien* de Titien du Prado. Charles Lapicque rend quant à lui en 1955 un *Hommage à Tintoret* dans son tableau du musée national d'Art moderne (fig. 149 b) qui reprend, après Manet, l'*Autoportrait* du Louvre, et Jean Hélion étudie avec passion l'*Esther devant Assuérus* et la *Suzanne et les vieillards* de Véronèse (voir cat. 103). Le charme des tableaux du Louvre opère toujours : on sait que Jean-Michel Alberola, sous le « pseudonyme » d'Actéon, a peint de multiples variations autour d'une autre *Suzanne* vénitienne du Louvre, celle de Tintoret (voir cat. 297).

J.-P. C.

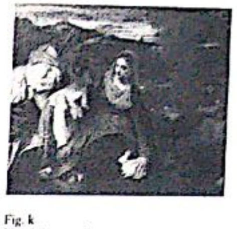


Fig. k
Henri Fantin-Latour,
La Vierge au lapin *d'après Titien*,
collection inconnue.

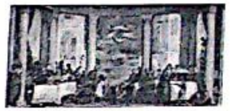


Fig. m
Berthe Morisot,
Le Repas chez Simon *d'après Véronèse*,
localisation inconnue.

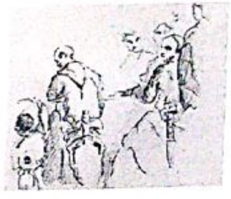


Fig. n
Paul Cézanne,
Etude d'après **Les Noces de Cana** *de Véronèse*, dessin,
Bâle, Kunstmuseum.

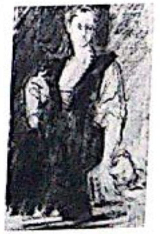


Fig. l
Jean-Baptiste Carpeaux,
Etude d'après **Portrait de femme avec un enfant** *de Véronèse*,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

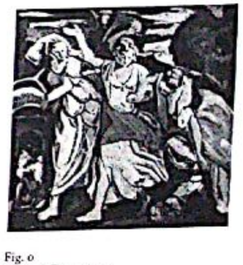


Fig. o
François Desnoyer,
La Fuite de Loth *d'après Véronèse et son atelier*,
Saint-Cyprien, fondation Desnoyer.

---

1. Voir, pour le tableau donné à Bonington au musée de Cognac, Scailliérez, 1992, fig. 43 p. 43, et, pour le dessin de Révoil au musée de Béziers, Chaudonneret, 1980, n° 117, fig. 264. Ces deux auteurs citent et reproduisent, *passim*, de nombreux tableaux ou dessins, de goût troubadour ou non, où le personnage de François Ier est inspiré du tableau de Titien.

2. Voir pour les *Autoportaits* de Courbet le catalogue, par M. T. de Forges, de l'exposition de Paris (1973), notamment pour l'*Homme à la ceinture de cuir*, p. 3-8 et 17-19, fig. 1, 3, 18.

3. Le tableau de Landelle, dans une collection particulière parisienne, nous est aimablement signalé par Jacques Foucart. Voir, pour la copie de Liphart, Christian Lenz, cat. exp. Munich, 1987-1988, n° 120, repr.

[4] Voir l'exposition consacrée à Newman à Washington en 1973-1974, cat. exp. n° 13, p. 27-28, fig. 8 ; voir aussi Boime, 1980, p. 604-605, fig. XV 50 p. 605 et XII 4 p. 455.

[5] Carte postale envoyée par Grosz à son ami Georg Scholtz le 1er mars 1923, et portant l'inscription : « *Sammelt ansichtskarten !!!!* ». Voir cat. exp. Edimbourg, 1988, n° 31, repr.

[6] Voir J. Foucart, cat. exp. Paris, au n° 16, qui signale aussi une copie par Puvis du *Triomphe de Venise* de Véronèse, plafond du palais des Doges (coll. part.), et, à l'église de Joude près de Champagnat, une copie de la *Sainte Conversation* du Louvre (INV. 742).

[7] Voir Chaudonneret, cat. exp. Paris, 1992, B 4, fig. 129, p. 318-319.

[8] Anc. coll. Rouart ; tableau exposé à Lugano en 1971 ; nous ignorons son emplacement actuel.

[9] Reff, 1960, p. 160, et Chappuis, 1973, n° 168 ; voir aussi, à Bâle, les nos 169 et 170 de Chappuis, également d'après les *Noces* et d'après *Esther et Assuérus* et *La Fuite de Loth* du même Véronèse.

[10] *Correspondance*, éd. Rewald, 1937, p. 265.

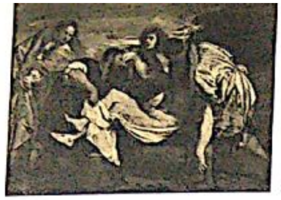
[11] Tableau daté de 1899 ; vente Paris, 17 XII 1985 ; voir Chaudonneret, cat. exp. Paris, 1992, B 26, fig. 135, p. 321.

[12] Tableau de Valtat directement inspiré de la *Flore* de Paris Bordone (RF 1474). Voir aussi de Valtat une jolie association de *La Vénus d'Urbin* de Titien et de *La Course d'Atalante* de Guido Reni, exp. Lugano, 1971, n.p., repr.

[13] Schneider, 1984, p. 413. Voir cat. 321.

[14] Voir Desnoyer, 1977, p. 85-88, fig. p. 87. Une photographie (*ibid.*, p. 88) montre Desnoyer dans son atelier devant ses copies, parmi lesquelles on reconnaît, pour ce qui est des Vénitiens, une des *Bacchanales* de Titien, au Prado, et *Mercure et les Grâces* de Tintoret, au palais des Doges.

[15] Voir un *Nu allongé dans la campagne* de 1921, vente Paris, Drouot, 24 VI 1992.



TITIEN
La Mise au tombeau
INV. 749

Théodore
GÉRICAULT
Rouen, 1791 - Paris, 1824

144

La Mise au tombeau
d'après Titien, vers 1810-1812

Toile.
H. 0,450 ; L. 0,600.

Provenance

Coll. P. F. Lehoux puis son fils ; coll. part. suisses ; coll. Max Bangerter, Montreux ; dépôt, puis don (décembre 1966) de ce dernier au musée. Inv. 66.35.

Bibliographie

Clément, 1868 et 1879, n° 165 ; Maison, 1960, p. 124, fig. 156, 218 ; Lüthy 1976, p. 190, 197, fig. 6, p. 165 ; Grunchec, 1978, n° 28, repr. ; Bazin, II, 1987, p. 298-299, 306, 440, n° 334, repr. ; Michel, cat. exp. Paris, 1991-1992, p. 18 (Géricault copiste), ill. coul. 33 ; Laveissière, cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 11.

Expositions

Rome, 1978-1980, n° 3, repr. ; Paris, 1991-1992, n° 14, ill. 37.

Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts.

Le point sur les copies peintes de Géricault a été admirablement fait à l'occasion de l'exposition consacrée récemment à l'artiste (Paris, 1991-1992, p. 18-29, cat. 10-22).

Clément date l'activité de copiste de Géricault entre 1808 et 1812, soit entre sa dix-septième et sa vingt et unième année, alors qu'il était l'élève de Carle Vernet puis, à partir de 1810, celui de Guérin. En mai 1812 le peintre va être « interdit de Louvre », à la suite d'un incident qui paraît témoigner de son caractère irascible : Vivant Denon, directeur du musée Napoléon, écrit à Guérin qu'il vient « d'interdire pour toujours l'entrée du Musée » à son élève « Mr. Jerico [sic] ». En effet, « dans la grande galerie du Musée il s'est permis d'invectiver un jeune étudiant et de le frapper ». La lettre fait allusion à une première interdiction provisoire d'accès au musée « pour s'y être conduit d'une manière scandaleuse » et avoir résisté brutalement aux gardiens « qui lui redemandaient sa carte » (23 mai 1812 ; cat. exp. Paris, 1991-1992, p. 18 et 268).

On connaît d'autre part la plaisanterie de Jean-Baptiste Isabey, le miniaturiste et dessinateur ami de Carle Vernet, qui voyant le jeune Géricault copier avec passion les peintres flamands, le traita de « cuisinier de Rubens » (*ibid.*, p. 265).

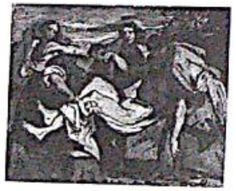


Fig. 144 a
Anonyme XIXe siècle,
La Mise au tombeau *d'après Titien*,
aquarelle,
Besançon, musée des Beaux-Arts.

Les copies peintes « d'après les maîtres » par Géricault restent, comme c'est le cas pour celles de Bonington et de Delacroix, l'objet de maints débats (voir Grunchec, 1978, nos 277-301 et A 51-A 79). Pour s'en tenir à celles de tableaux du Louvre sûrement documentées ou sur lesquelles s'est fait un relatif consensus des spécialistes, mentionnons, en nous souvenant que le Louvre de Géricault est le musée Napoléon, riche alors des chefs-d'œuvre de l'Europe :

– d'après les Flamands, les copies de *La Peste de Milan* de Van Oost (INV. 1672 ; coll. part. ; Grunchec, 1978, n° 5) et, à deux reprises, des lions du char de la ville de Lyon dans *Le Mariage à Lyon* de Rubens (INV. 1240) de la série Médicis (coll. part. ; Grunchec, 1978, nos 18 et 19) ; les copies du *François de Moncade* de Van Dyck (INV. 1240, Amsterdam, Historisch Museum ; Grunchec, 1978, n° 16 ; cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 18) et du *Saint Martin*, également de Van Dyck (église de Saventhem ; Grunchec, 1978, n° 17), et celle d'*Une Chèvre et un chevreau* de Peter Boel (M.I. 923, déposé au musée de Soissons ; Grunchec, 1978, n° 89) ;

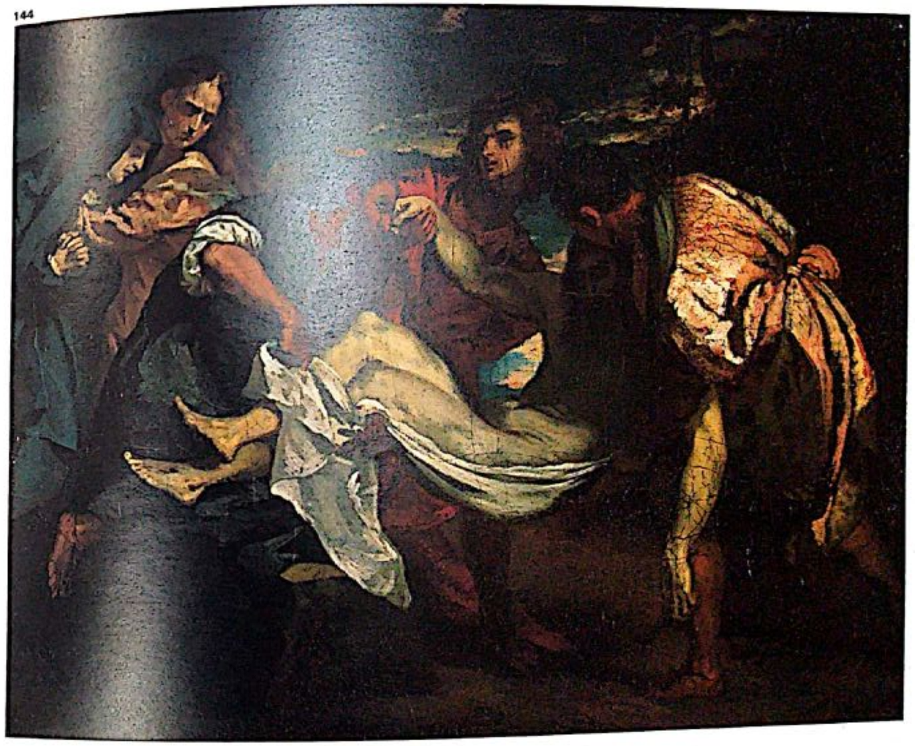
– d'après des Hollandais, deux copies d'après Rembrandt : l'*Autoportrait à la toque* (INV. 1745 ; Londres, coll. part. ; Grunchec, 1978, 6 a ; cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 20) et un *Vieillard* (attribué à Rembrandt ; INV. 1748 ; *ibid.*, 6 b) ;

– d'après des Français, les copies du *Saint Paul à Éphèse* de Le Sueur (INV. 8020 ; fig. 226 a ; musée de Troyes ; Grunchec, 1978, n° 29 ; cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 16), de la *Descente de croix* de Jouvenet (INV. 5493 ; coll. part. ; Grunchec, 1978, n° 45 b) ;

– d'après des Italiens, la copie de *La Mise au tombeau* de Caravage (Vatican ; Zurich, coll. part. ; Grunchec, 1978, n° 139 ; cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 14 ; exécutée au Louvre, ou plus tard à Rome ?), la copie du *Concert* de Spada (INV. 681, déposé à Maisons-Laffitte ; coll. part. ; Grunchec, 1978, n° 3 ; peut-être exécutée au Luxembourg ; Grunchec cite un document permettant une attribution à Hippolyte Poterlet) ; et enfin la copie de *La Vision de saint Bruno* de Mola (INV. 397 ; coll. part. ; Grunchec, 1978, n° 30).

Trois copies d'après Titien témoignent de l'attrait de Géricault pour le maître vénitien ; elles sont ses seules copies exécutées au Louvre d'après des tableaux antérieurs au XVIIe siècle, puisque la copie de *La Mise au tombeau* Borghèse de Raphaël a presque certainement été exécutée au cours du séjour romain et non lorsqu'elle était montrée au Louvre (Grunchec, 1978, n° 101 ; cat. exp. Paris, 1983-1984, n° 107 et 1991-1992, n° 17). Il s'agit de peintures d'après deux retables, le *Saint Pierre martyr*, aujourd'hui détruit (Bâle, Kunstmuseum ; Grunchec, 1978, n° 32 ; cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 13 ; voir aussi cat. 107-108) et *L'Assomption* du *duomo* de Vérone (Brême, Kunsthalle ; Grunchec, 1978, n° 31 ; cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 10), et de cette copie d'après *La Mise au tombeau* restée au Louvre.

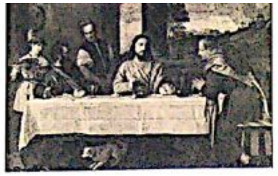
144



Le peintre Lehoux élève de Géricault, qui posséda la toile, signale qu'elle se trouvait avec la copie du *Saint Pierre martyr* dans la chambre où mourut Géricault, parmi les « belles copies d'après les maîtres de toutes les écoles qu'il avait faites dans sa jeunesse [...] qu'il affectionnait le plus ».

Il s'agit d'une des plus belles « copies » jamais réalisées, d'une intensité peu commune, où la tension et la douleur du prototype, sinon son indicible, élégiaque et vespérale mélancolie, sont fortement traduites. C'est le drame que Géricault exprime : il accentue les volumes en faisant saillir les lumières, grossit certaines têtes, équilibre couleurs froides et chaudes au bénéfice d'une gamme plus argentée que dorée.

J.P.C.-M.A.D.



TITIEN
Les Pèlerins d'Emmaüs
INV. 746

William
ETTY
York, 1787 - *Id.*, 1849

145

Les Pèlerins d'Emmaüs
d'après Titien, 1830

Toile.
H. 0,450 ; L. 0,675.

Provenance

Coll. J. I. Jefferson, Northallerton, Yorkshire ; coll. Askew, Leeds ; acheté en 1948 sur les fonds du legs G. J. Wolstenholme. Inv. 98.

Bibliographie

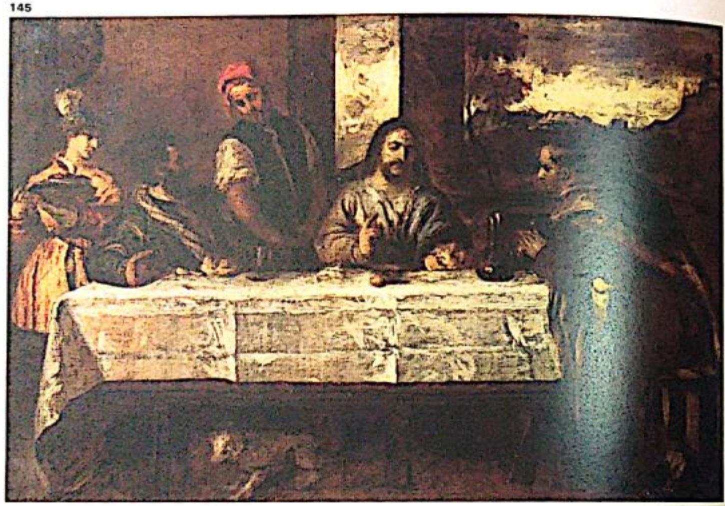
Gilchrist, 1855, rééd. 1978, I, p. 293 ; Farr, 1958, p. 183, n° 305 ; cat. musée, t. II, 1963, p. 47.

Expositions

York, 1911, n° 34 ; York, 1949, n° 90.

York City Art Gallery.

145



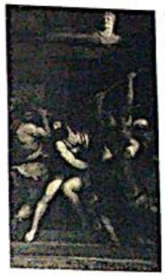
Etty parle le 18 juillet 1830 de cette copie : « J'ai fait une étude d'une peinture du *Christ et ses disciples à Emmaüs* de Titien » (Gilchrist, 1978, I, p. 293), qu'il semble avoir exécutée immédiatement après celle du *Concert champêtre* (cat. 135) et au moment où il commence une étude d'après *La Tempête* de Ruysdaël (INV. 1818). Il paraît admirer Titien plus que tout, s'extasie devant le *François Ier*, envisage de copier *Le Couronnement d'épines*, puis renonce (Farr, 1958, p. 43-44).

Les Vénitiens, et particulièrement Titien, sont à nouveau l'objet de son admiration lors d'un voyage ultérieur à Paris en 1843 : il est inscrit dans le registre des copistes le 29 août 1843, au n° 725, et il écrit le 22 juillet (août) qu'il exécute une étude de la *Femme à sa toilette* (INV. 755) qu'il mentionne parmi trois études à l'huile comprenant aussi « a bit of Paolo » (Véronèse ?) et « un costume italien de Victor Carpaccio, un Vénitien âgé » (un détail du *Saint Etienne*, INV. 181 ? ; Gilchrist, 1885 [1978], II, p. 156-159).

Etty exécuta aussi au Louvre en 1830 des copies à la gouache d'après trois portraits de Van Dyck (probablement les INV. 1242 et 1243 et un *Homme à mi-corps* ; York, City Art Gallery ; Farr, 1958, nos 288-290, p. 181, non repr.).

La Royal Academy of Scotland d'Edimbourg conserve d'autre part sa copie d'une des naïades du *Débarquement de Marie de Médicis* de Rubens (fig. 52 a).

J.-P. C. - M.-A. D.



TITIEN
Le Couronnement d'épines
INV. 748

Gustave
MOREAU
Paris, 1826 - *Id.*, 1898

146

Le Couronnement d'épines
d'après Titien, 1846

Toile.
H. 0,430 ; L. 0,270.
S.b.g. : *GM d'après Titien.*

Provenance

Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. 13640.

Bibliographie

Mathieu, 1991, n° 4.

Paris, musée Gustave Moreau.

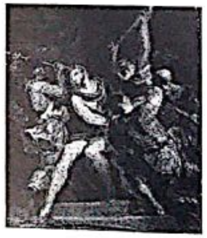
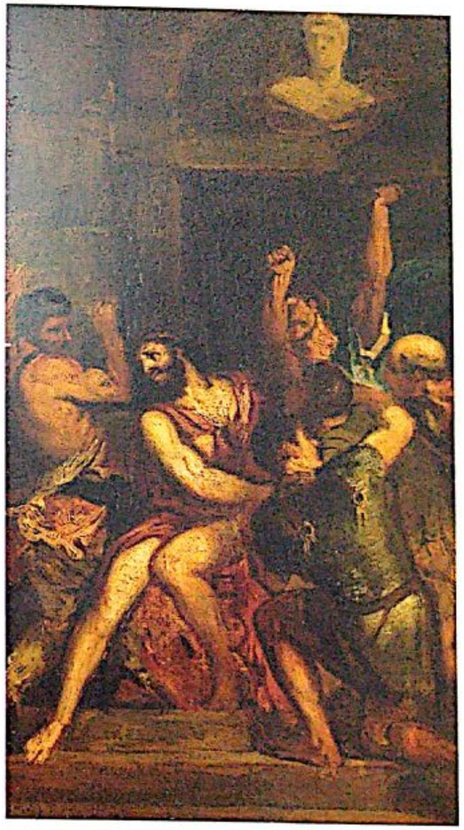


Fig. 146 a
J. W. M. TURNER,
Le Couronnement d'épines *d'après Titien*,
Londres, Tate Gallery.

146



TITIEN
La Vénus du Pardo
INV. 752

MOREAU

147

La Vénus du Pardo
d'après Titien, vers 1846-1849

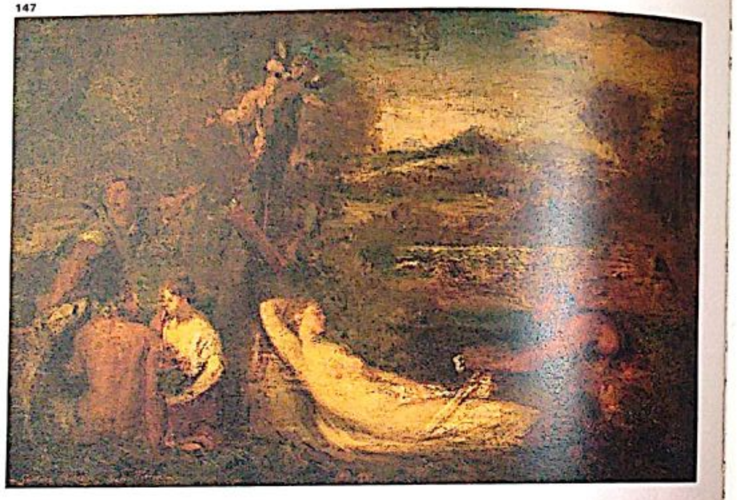
Bois.
H. 0,210 ; L. 0,310.
S.b.g. : *Gustave Moreau d'après Titien.*

Provenance
Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. 13644.

Bibliographie
Mathieu, 1991, n° 2.

Paris, musée Gustave Moreau.

147



VÉRONÈSE
Les Pèlerins d'Emmaüs
INV. 146

MOREAU

148

Les Pèlerins d'Emmaüs
d'après Véronèse, 1849

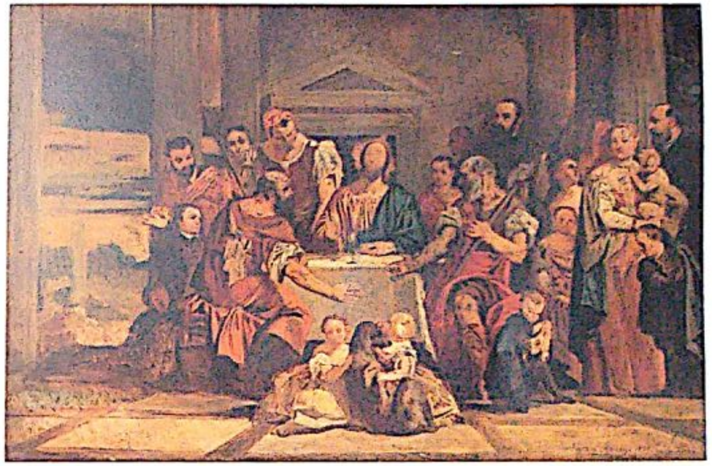
Toile.
H. 0,400 ; L. 0,610.
S.D.b.d. : *Gustave Moreau, 1849. Paris MG.*

Provenance
Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. 13642.

Bibliographie
Mathieu, 1991, n° 1.

Paris, musée Gustave Moreau.

148



L'inventaire manuscrit rédigé par Moreau en 1884 (musée Gustave Moreau, inédit signalé par Geneviève Lacambre) indique à côté de la copie du *Couronnement d'épines* : « ma première esquisse peinte faite au Louvre en 1846 ». Ayant acquis suffisamment d'expérience dans la pratique de la copie, il sollicita en 1849 auprès de l'Administration des Beaux-Arts la commande d'une copie de *La Vierge aux cerises* d'Annibal Carrache (INV. 194). C'est cette copie, très fidèle, comme l'Administration l'exigeait, qui permit à Moreau de se distinguer et d'obtenir d'autres commandes, cette fois d'œuvres originales (voir Mathieu, 1976, p. 41-42 et n° 2).

Les trois copies exposées ici démontrent bien que la fidélité dans la reproduction n'était pas le but unique de sa démarche. Si son *Couronnement d'épines*, bien que l'exécution en soit nourrie et variée, reste attentivement soumis à l'original, son fragment de *La Vénus du Pardo* apparaît comme une étude de clair-obscur beaucoup plus libre et « enveloppée » et la touche, à la fois vive et appuyée, avec l'abréviation autoritaire de certains visages, de la copie des *Pèlerins d'Emmaüs* semble établir une transition entre le faire de Bonington et celui de Manet. De même, dans les deux derniers tableaux, les paysages de l'arrière-plan sont-ils juste ébauchés. Une petite copie, au musée Gustave Moreau, d'un des paysages de Dominiquin du Louvre témoigne des mêmes préoccupations (fig. a).

Cette attention moins méticuleuse aux détails se fait au profit d'un respect scrupuleux du coloris, souci constant de Moreau. Les très nombreuses études qu'il fera un peu plus tard lors d'un voyage en Italie (1857-1859), rendent plus amplement compte de sa prédilection pour Titien et pour la peinture vénitienne en général (voir Mathieu, 1975).

J.-P. C. - M.-A. D.

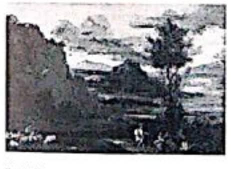
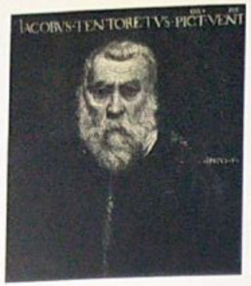


Fig. 148 a
MOREAU,
Herminie chez les bergers
d'après Dominiquin,
Paris, musée Gustave Moreau.



TINTORET
Autoportrait
INV. 572
(avant 1940)

Edouard
MANET
Paris, 1832 - *Id.*, 1883

149

Autoportrait
d'après Tintoret, 1854

Toile.
H. 0,640 ; L. 0,500.
Inscription en lettres capitales en haut : *IACOBUS TENTORETUS PICT.OR VEN.TIUS* ; et à droite : *IPSIUS F.*
S.D. et annoté en b.d. : *Manet d'après Tintoret / 1854.*

Provenance

Offert par Manet à Gustave, son plus jeune frère ; passé à la mort de celui-ci en décembre 1884 en possession d'Eugène Manet, le frère cadet ; donné par E. Manet à Eugène Spüller ; don au musée de la famille de ce dernier en exécution de ses volontés, 1898. Inv. 1317.

Bibliographie

Proust, 1897 (rééd. 1988), p. 77 ; Jamot, Wildenstein et Bataille, 1932, I, n° 5, p. 114-115 ; Tabarant, 1947, p. 8, n° 3 ; Rouart-Orienti, 1970, n° 3, p. 87, repr. ; Rouart et Wildenstein, 1975, n° 6 ; Guillaume, 1980, A 4 n° 13, p. 156-157, repr. ; Georgel, cat. exp. Dijon, 1982-83, p. 248, fig. 452.

Exposition

Dijon, 1982-83, n° 82.

Dijon, musée des Beaux-Arts.

Manet, parisien, déjà familier du musée, se fait inscrire sur le registre des copistes du Louvre en janvier 1850 : il a tout juste dix-huit ans et va entrer la même année dans l'atelier de Couture. Les copies exécutées au Louvre d'après les maîtres anciens constituent une part essentielle de ses années de jeunesse, même si beaucoup d'entre elles sont perdues et les propositions émises pour les identifier souvent peu convaincantes (Mathey, 1965 et 1966). On n'a pas de trace, ainsi, des copies de la *Diane au bain* de Boucher (INV. 2712) et de l'*Hélène Fourment* de Rubens (INV. 1795) qu'il commence respectivement en février 1852 et en août 1857 (Reff, 1964, p. 556).

Si l'on excepte les deux *Barque de Dante* d'après Delacroix (voir ici cat. 168) et une copie du *Fumeur* de Craesbeck (M.I. 906 ; Rome, coll. part.) alors attribué à Brouwer et peut-être exécutée chez La Caze si l'on accepte la datation habituelle vers 1858, c'est vers les Espagnols et vers les Vénitiens que regarde d'abord Manet.

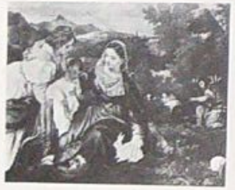


Fig. 149 a
MANET,
La Vierge au lapin *d'après Titien*,
localisation inconnue.

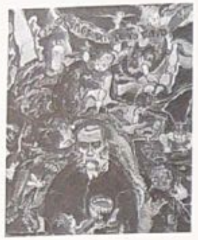


Fig. 149 b
Charles LAPICQUE,
Hommage à Tintoret, *1955*,
Paris, musée national d'Art moderne.

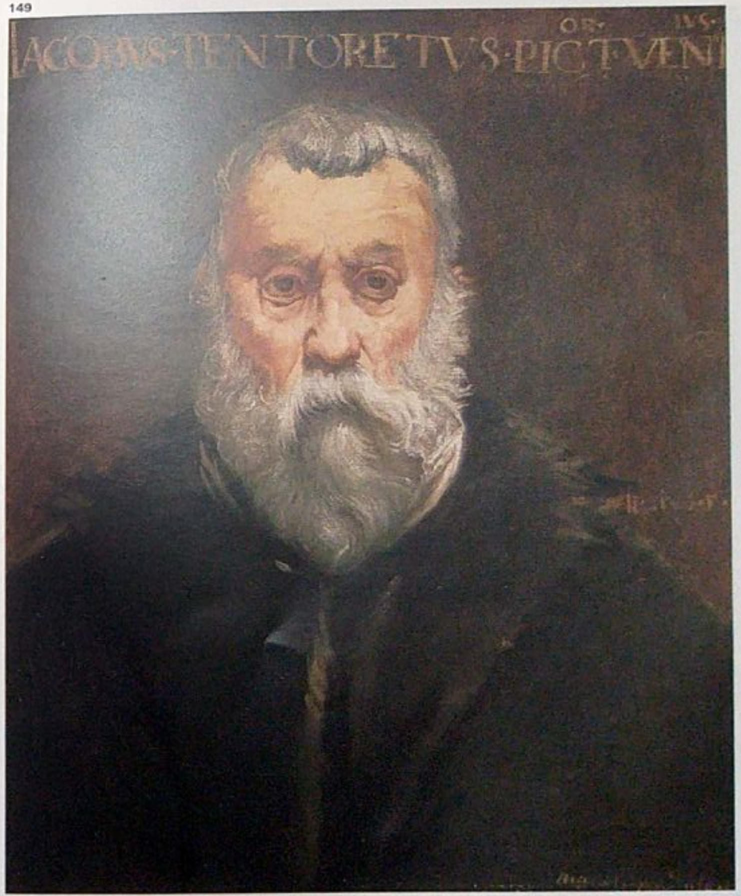
Il copie la *Réunion de treize personnages*, dite *Les Petits Cavaliers*, de l'atelier de Vélasquez (INV. 943) acquise comme un original en 1851 (New York, coll. part.), et réalise probablement d'après cette copie une eau-forte (un premier état aquarellé à Boston, Museum of Fine Arts ; cat. exp. Paris, 1983, n° 37) ; il grave également le *Philippe IV* de Vélasquez et son atelier acquis en 1862 (M.I. 292, déposé aujourd'hui à Castres ; cat. exp. Paris, 1983, n° 36) et *L'Infante Marguerite* attribuée à Vélasquez (INV. 941 ; Harris, 1970, p. [56], fig. 31), que grave aussi Degas et devant laquelle les deux peintres firent connaissance (voir aussi, pour une version peinte attribuée à Manet, Mathey, 1963, n° 85).

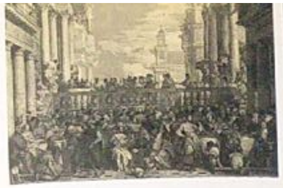
Mais c'est vers les grands Vénitiens du Louvre que Manet a surtout regardé. Il fait auprès d'eux la connaissance de Fantin-Latour en 1857, et il faut rappeler la petite copie de *La Vénus d'Urbin* de Titien qu'il exécuta aux Offices en 1853 (ou 1857 ?). Il exécute deux assez grandes copies, d'une belle liberté de touche, d'après *La Vierge au lapin* (INV. 743 ; fig. a), et d'après *La Vénus du Pardo* (INV. 752 ; anc. coll. Rouart, fig. 153 a).

La copie qu'il réalisa, ou commença, d'après *Le Concert champêtre* (INV. 71) est perdue (voir introduction chapitre 4), mais nous conservons cette copie de l'*Autoportrait* de Tintoret réalisée, comme celle de *La Vierge au lapin*, aux dimensions de l'original, et qui montre l'inscription de la partie supérieure du tableau, supprimée (à raison ?) lors d'une restauration en 1940 ; copie attentive, fidèlement scolaire, que Manet signe et date avec satisfaction, et qui constitue un des plus anciens de ses tableaux sûrement datés. Les caractères de l'original, coloris limité qui joue des noirs et des tons de chair, touches bien visibles, trouvent manifestement des échos dans la sensibilité du jeune Manet.

J.-P. C. - M.-A. D.

149





VÉRONÈSE
Les Noces de Cana
INV. 142

Henri
FANTIN-LATOUR
Grenoble, 1836 - Buré, 1904

150

Les Noces de Cana
d'après Véronèse, 1865

Toile.
H. 0,860 ; L. 1,280.

Provenance
Commandé par Stavros Dilberoglou (membre de la colonie grecque de Londres) ; coll. Rodocanachi (Londres) ; acheté à Tempelaere, 1933. Inv. I.G. 1520.

Bibliographie
Fantin-Latour, 1911, n° 263 ; Chaudonneret, 1992, p. 320, B 20 et fig. 134.

Alger, musée national des Beaux-Arts.

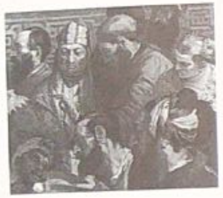


Fig. 150 b
Théodore GÉRICAULT (attribué à),
Détail d'après **Les Noces de Cana** *de Véronèse*,
Essen, Zentrale Museumsverwaltung.

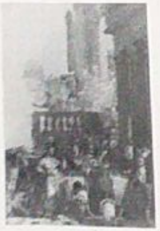


Fig. 150 a
FANTIN-LATOUR,
Détail d'après **Les Noces de Cana** *de Véronèse*,
localisation inconnue.

Le catalogue de l'œuvre de Fantin-Latour, établi par son épouse en 1911, ne recense pas moins de cent dix-sept copies d'œuvres du Louvre, dont très peu sont aujourd'hui précisément localisées. Les informations qu'il donne ne recoupent qu'à deux ou trois reprises les vingt et une mentions relevées aux Archives du musée. Ces copies se situent entre 1852 (date de sa première inscription sur les registres de copistes pour le *Portrait de François Iᵉʳ* de Titien, daté de 1853 par Mᵐᵉ Fantin) et le début des années 1870. Cette activité de copiste, interrompue par la guerre et la fermeture du musée, débuta alors que Fantin était l'élève de Lecoq de Boisbaudran à la Petite Ecole. Elle se transforma par la suite en une occupation régulière, plus lucrative que la réalisation de ses autres œuvres. Douglas Druick a bien démontré comment, pendant toute cette période, les rapports qu'il entretenait ainsi avec les grands maîtres agissaient comme une sorte de compensation à son insatisfaction de ne pouvoir réaliser de chef-d'œuvre (cat. exp. 1982-1983, p. 147). Ces copies, qui connurent un succès rapide, furent très souvent des commandes. Léonce Bénédite, dans sa préface à l'exposition posthume de l'atelier de Fantin (Ecole des Beaux-Arts, 1906) nous apprend que M. Stowe, beau-frère de la romancière Harriet Beecher-Stowe, désireux de fonder en Amérique un musée de reproductions d'œuvres des maîtres, s'adressa à Fantin par l'intermédiaire de Belloc, autre professeur de Fantin à la Petite Ecole. Plus tard, toujours selon Bénédite, ce fut pour la colonie grecque de Londres qu'il travailla, sur les recommandations de Leighton et de Whistler, tous deux rencontrés au Louvre, ainsi que pour le beau-frère de ce dernier, le graveur anglais Francis Seymour Haden, et pour le marchand Edwards. Amédée Pigeon (1905) cite d'autres commanditaires : La Caze, Homeros (un Grec), ou encore un peintre de Mexico qui envoyait au Mexique tout ce qu'il commandait à Fantin (sans doute un certain Pina cité par Mᵐᵉ Fantin).

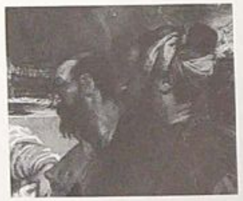


Fig. 150 c
Eugène DELACROIX,
Détail d'après **Les Noces de Cana** *de Véronèse*,
collection particulière.

L'artiste fut amené à copier les peintres les plus divers, comme le croisement de différentes sources permet de le constater. L'énumération de toutes ces copies étant trop longue, nous ne mentionnons ici que les artistes, suivis du numéro d'inventaire lorsque la copie de l'œuvre a été omise par T. Reff (1964, p. 555, soit cinq en tout) : Raphaël, Bellini, Paris Bordone, Giorgione-Titien, Calcar, Corrège, Clouet, Reni, Rubens, Van Dyck, Bol (INV. 1063), Rembrandt, Craesbeck, Poussin, Murillo, Vélasquez (INV. 941), Watteau, Batoni (INV. 99), Boucher, Chardin, Greuze (INV. 5036), Girodet, Gérard (INV. 4739), Géricault et enfin Delacroix, auquel il rendit d'autre part un hommage appuyé dans son grand tableau de 1864 (musée d'Orsay ; voir introduction chapitre 7).

Les copies d'après les Vénitiens et surtout Véronèse dominent (à l'exposition de 1906, sur quarante copies, vingt-deux étaient d'après Véronèse). Outre celles exposées ici, signalons-en trois d'après *Jupiter foudroyant les Vices* (INV. 147 ; Fantin-Latour, nᵒˢ 342-344) conservées au musée de Grenoble (fig. 152 b, avec deux autres d'après *Le Paradis* de Tintoret, INV. 570 ; Fantin-Latour, n° 380).

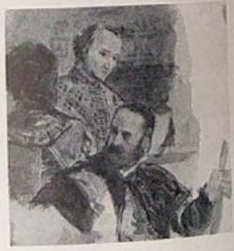


Fig. 150 d
R. P. BONINGTON,
Détail d'après **Les Noces de Cana** *de Véronèse*, aquarelle,
Bowood House.

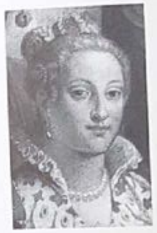
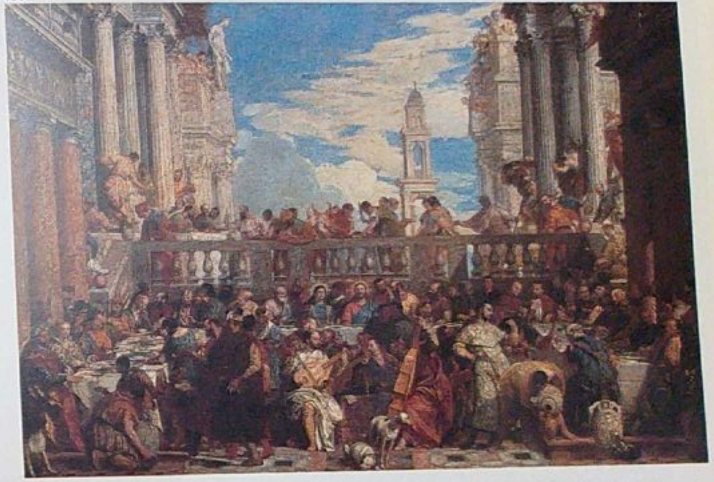


Fig. 150 e
Edouard CIBOT,
Détail d'après **Les Noces de Cana** *de Véronèse*,
collection particulière.

150



Des *Noces de Cana*, il réalisa cinq copies (Fantin-Latour, nᵒˢ 72, 110, 164, 263 ici exposée, 294), plus quatre de détails (*ibid.*, nᵒˢ 61 – peut-être l'exemplaire reproduit ici, fig. a, signé et daté septembre 1856 –, 346, 390 et 391). A propos d'un autre exemplaire resté inachevé (*ibid.*, n° 389), il écrivait à Edwards : « ... ma copie va me prendre encore plus d'un mois. Plus j'y travaille, plus il y a à faire. Me presser, je ne m'en sens pas le courage devant un pareil chef-d'œuvre et devant le bonheur de faire une copie de ce tableau [...] puis je tiens que tout ce que je ferai d'après Véronèse montre le respect. C'est là la preuve d'admiration d'un peintre que le respect devant un chef-d'œuvre comme celui-là. On doit à défaut de talent, montrer que l'on s'est donné toute la peine possible » (cat. exp. 1906, p. 15). L'artiste sut s'inspirer des mises en scène théâtrales et de la palette brillante de Véronèse pour certains de ses tableaux comme *Féerie* (1863, Montréal).

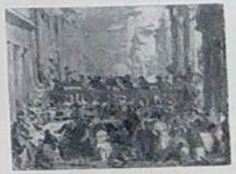
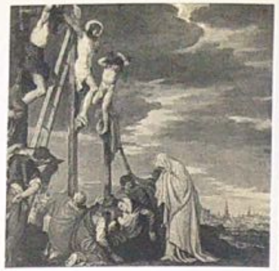


Fig. 150 f
Jules FLANDRIN,
Les Noces de Cana *d'après Véronèse*,
Paris, collection particulière.

L'assiduité de Fantin dans les galeries du Louvre fut remarquée par de nombreux artistes, écrivains ou critiques. Ainsi Duranty, dans son roman *Le Pays des arts, le peintre Louis Martin* (1872), a-t-il évoqué celui « qui passait pour le plus remarquable de tous les copistes ». La manière dont Fantin traitait la couleur, par couches superposées travaillées dans le frais et donnant cet aspect légèrement grumeleux et chiné, a été très justement analysée par Bracquemond : « C'était une série de petites touches de tons isolés qui formaient une sorte de papillotage imprévu. – Que diable faites-vous là ? – Mais j'interprète tout en copiant ! [...] La copie que Fantin faisait (il en fit plusieurs du même tableau) des *Noces* pour Mᵐᵉ Edwards de Londres, était là, claire, vivante, fraîche, personnelle, surtout personnelle » (cité par G. La Touche, 1908). De toutes les copies peintes au XIXᵉ siècle, celles de Fantin-Latour sont sans doute les plus originales. Sa parfaite connaissance de la palette des maîtres, acquise par une fréquentation quotidienne du musée, lui permettait de les interpréter tout en leur restant fidèle.

J.-P. C. - M.-A. D.



VÉRONÈSE
Le Calvaire
INV. 145

FANTIN-LATOUR

151

Le Calvaire
d'après Véronèse, 1853-1870

Carton marouflé sur bois.
H. 0,295 ; L. 0,300.
S.b.d. : *Fantin.*

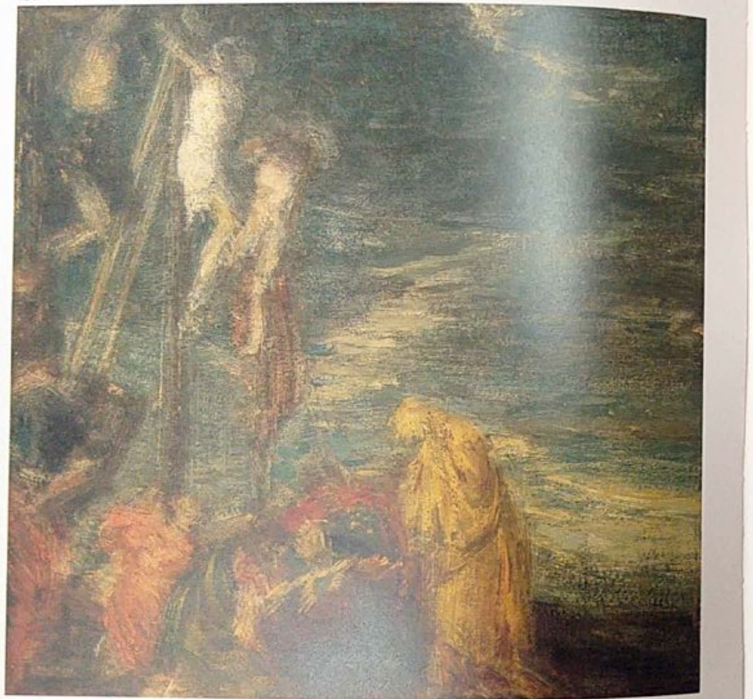
Provenance
Coll. Alfred Pacquement (1911) ; coll. Dunan ; acheté en 1939 par le Dr Charpentier, vente Charpentier, Paris, 30 III 1954, n° 17 ; acquis en vente publique, Paris, Drouot, 13 VI 1980, n° 47 bis. INV. RF 1980-51.

Bibliographie
Fantin-Latour, 1911, n° 351.

Exposition
Paris, 1906, n° 135.

Paris, musée d'Orsay.

151



Un des exemples les plus raffinés de la grande liberté d'exécution de Fantin, dans une parfaite fidélité à la lettre comme à l'esprit de l'original, dont l'harmonie et l'expression d'effusion douloureuse sont justement transcrites.
Une autre copie du *Calvaire*, plus sommaire et légèrement plus petite, est conservée au musée de Sheffield (fig. a, 0,241 × 0,241 ; Fantin-Latour, n° 21, datée 1854).

Peut-être s'agit-il d'une de ces deux copies que l'on aperçoit sur une photographie montrant Fantin dans son atelier, où figure également une autre copie d'après un tableau aujourd'hui souvent donné à l'atelier de Véronèse, *Jésus succombant sous le poids de la Croix* (INV. 144 ; repr. en couverture de la revue *Les Arts*, octobre 1904 ; peut-être le n° 315 de Fantin-Latour, « sur papier », ou le n° 350 ?).

Berthe Morisot, qui fit la connaissance de Fantin au Louvre (Rouart, 1950, p. 10), copia également *Le Calvaire* (Bataille et Wildenstein, 1961, n° 3, fig. 85).

J.-P. C. - M.-A. D.

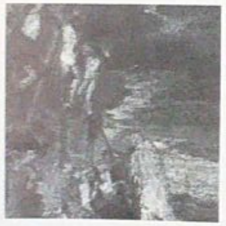
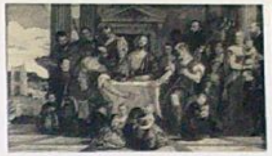


Fig. 151 a
FANTIN-LATOUR,
Le Calvaire *d'après Véronèse*,
Sheffield, Museum.



VÉRONÈSE
Les Pèlerins d'Emmaüs
INV. 146

FANTIN-LATOUR

152

Etude de détail d'après Les Pèlerins d'Emmaüs *de Véronèse, vers 1870*

Toile.
H. 0,400 ; L. 0,610.
S.b.d. : *Fantin.*

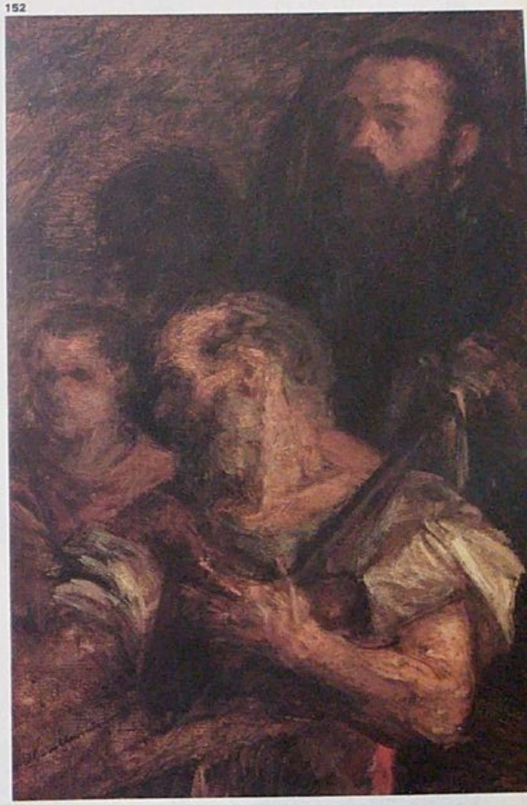
Provenance
Galerie Tempelaere, Paris ; Léonce Bénédite (1911) ; vente Sotheby's, New York, 24 II 1988, n° 20.

Bibliographie
Fantin-Latour, 1911, n° 395.

Exposition
Bâle, 1937, n° 119.

Collection Margo et Irwin Winkler.

152



Fantin réalisa en 1863 une copie d'ensemble de la composition de Véronèse (Fantin-Latour, 1911, n° 210, environ 2 m, coll. Lecoq de Boisbaudran), ainsi que plusieurs copies de détails (nos 393-398) dont deux sont récemment réapparues : celle ici exposée ainsi qu'une autre d'après le détail du premier plan (vente Sotheby's, New York, 24 II 1988, n° 19, fig. a ; sans doute le n° 394 de Fantin-Latour).

Fantin livre ici un bel exercice de clair-obscur, dans une matière picturale qui joue des empâtements et des « maigres », au profit d'une expression plus voisine du vieux Titien, et même de Rembrandt, que de Véronèse.

J.-P. C. - M.-A. D.

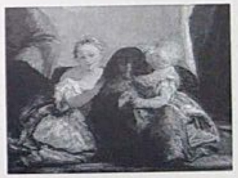


Fig. 152 a
FANTIN-LATOUR,
Détail d'après **Les Pèlerins d'Emmaüs** *de Véronèse*,
collection particulière.

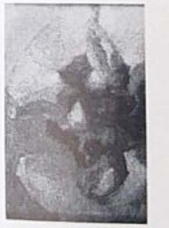
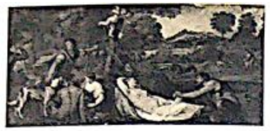


Fig. 152 b
FANTIN-LATOUR,
Détail d'après **Jupiter foudroyant les Vices** *de Véronèse*,
Grenoble, musée des Beaux-Arts.



TITIEN
La Vénus du Pardo
Inv. 752

FANTIN-LATOUR

153

La Vénus du Pardo
d'après Titien, 1853-1870

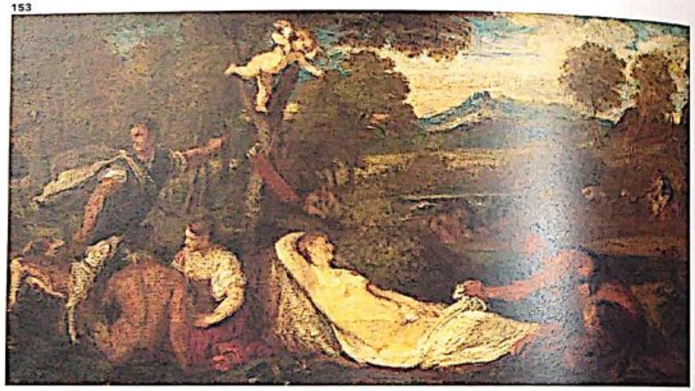
Toile.
H. 0,255 ; L. 0,455.
Inscription au dos de la toile : voir notice.

Provenance
Don Paul et Alice Petit en 1935.
Inv. [illegible]

Bibliographie
Fantin-Latour, 1911, n° 359.

Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer.

153



Douglas Druick (cat. exp. 1982-1983, p. 158) a souligné la similitude de pose entre la Vénus que Fantin copie ici et celle d'un de ses tableaux, *Tannhauser : Venusberg* (1864, Los Angeles County Museum), où le paysage se ressent de l'influence de Watteau dont Fantin copia *L'Embarquement pour Cythère* (Fantin-Latour, 1911, n° 405).

Comme Gustave Moreau (cat. 147), mais de manière moindre, Fantin raccourcit la partie gauche de la composition originale : en raison d'un agrandissement ancien de la toile, visible à l'œil nu et qui pouvait sembler suspect aux deux peintres ?

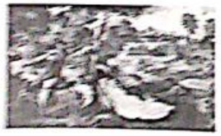
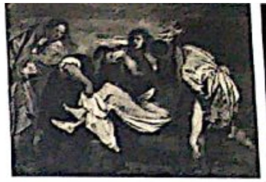


Fig. 153 a
Edouard Manet
La Vénus du Pardo d'après Titien
localisation inconnue.

Fantin ne copiait pas uniquement sur commande mais aussi pour lui-même ou pour ses amis, dont Manet, qu'il avait connu au Louvre en 1857. Une inscription de Mme Fantin-Latour (qui catalogue une autre copie, d'après la tête de *L'Antiope*, n° 355) au revers de la toile de Saint-Quentin l'atteste : « Je certifie que cette copie a été faite par mon mari pour Edouard Manet avant 1870. » Manet, qui partageait avec Fantin le goût des citations de toiles de maîtres, avait également copié *La Vénus du Pardo* (fig. a ; Jamot, Wildenstein, Bataille, 1932, I, n° 6).

J.-P. C.-M.-A. D.



TITIEN
La Mise au tombeau
Inv. 749

FANTIN-LATOUR

154

La Mise au tombeau
d'après Titien

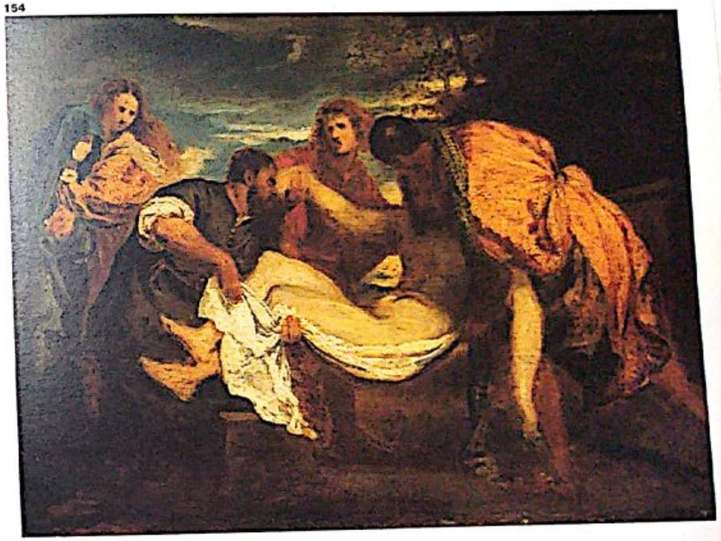
Toile collée sur carton.
H. 0,441 ; L. 0,578.

Provenance
Don Charles Brinsley Marlay, 1912.
Inv. M 37.

Bibliographie
Peut-être Fantin-Latour, 1911, n° 92 ou 360 ; Goodison et Sutton, 1960, p. 168 ; Lucie-Smith, 1977, fig. 4.

Cambridge, The Syndics of the Fitzwilliam Museum.

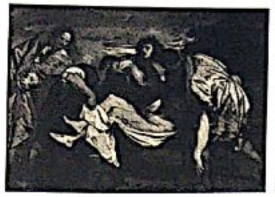
154



Quatres copies de *La Mise au tombeau* sont mentionnées par Mme Fantin-Latour :
- n° 73, en 1856-1857, 0,19 × 0,25, pour Ottin, et qui pourrait correspondre à l'enregistrement de Fantin sur les registres du Louvre le 23 avril 1856 (LL 26);
- n° 91, en 1858, 0,65 × 0,81, pour M. Pina de Mexico (musée de Mexico);
- n° 92, toujours en 1858, copie réduite pour Himly, graveur ;
- n° 360, sans date.

Peut-être la toile de Cambridge correspond-elle à l'une de ces deux dernières mentions, à moins qu'il ne s'agisse d'une cinquième version. Comparée à la copie de Mexico qui semble moins libre, celle de Cambridge apparaît plus rapidement brossée, et peut-être volontairement laissée à l'état d'ébauche, en accordant la première place au jeu, à la fois fort et subtil, des ombres et des lumières.

J.-P. C.-M.-A. D.



TITIEN
La Mise au tombeau
Inv. 749

Paul
CÉZANNE
Aix-en-Provence, 1839 - *Id.*, 1906

155

La Mise au tombeau
d'après Titien, vers 1866-1868

Huile sur papier.
H. 0,198 ; L. 0,298.

Inscription au verso, sur le châssis : *Copie d'après Le Titien par M. Paul Cézanne, ce tableau m'a été donné par M. Murer à Auvers-sur-Oise. Je l'ai fait rentailer* [sic]. *Rocagel. Menuel* [?] *(S. et O.).*

Provenance

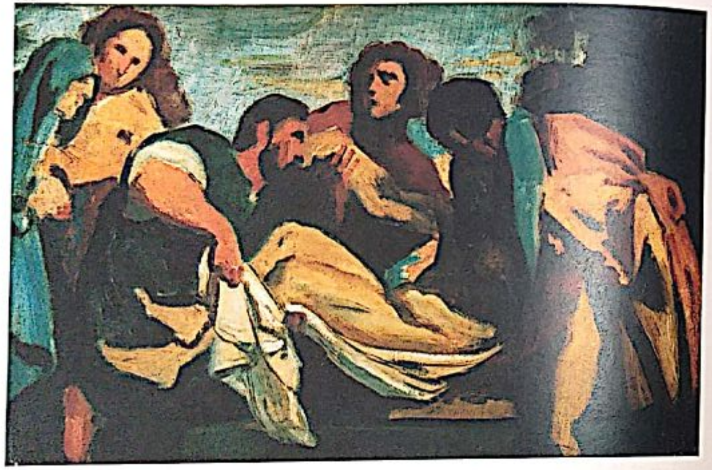
Don de M. Julius H. Weitzner, 1956. Inv. 56.178.

Bibliographie

Rosenfeld, 1991, p. 31.

Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design.

155

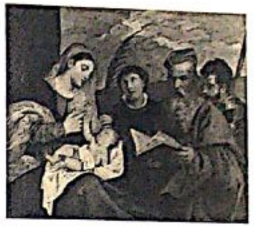


Restée peu connue, cette petite copie, exécutée à l'huile sur papier et peut-être légèrement réduite sur les côtés au moment de son transfert sur toile, est acceptée comme original de Cézanne par John Rewald, qui la met en relation avec *La Toilette funéraire* (Venturi 105), datée par Lawrence Gowing (cat. exp. Paris, 1988) vers 1868, comparable en effet dans ses valeurs fortement contrastées, ses formes cernées et son expressionnisme latent. Daniel Rosenfeld (1991) suggère une date plus précoce, vers 1864, et rapproche la toile de la copie de *La Barque de Dante* de Delacroix (cat. 169), qui semble pourtant plus sage et menue d'exécution. Ici la facture paraît plus autoritaire, le jeu des taches simplifie l'effet des valeurs avec autorité ; le cadrage très resserré concentre d'autre part la composition et renforce l'effet dramatique.

Selon une note du 2 octobre 1970 (Service d'étude et de documentation du département des Peintures), une copie très libre de la *Bethsabée* de Rembrandt, d'une date voisine (Aix-en-Provence, coll. part.), signalée par John Rewald, sera publiée par cet auteur dans son catalogue de l'œuvre peint de Cézanne.

Eugène Murer, à qui semble avoir appartenu la toile d'après l'inscription du verso, était un ami et collectionneur des impressionnistes (voir Distel, 1989, p. 208-215).

J.-P. C. - M.-A. D.



TITIEN
La Vierge et l'Enfant avec saint Etienne, saint Jérôme et saint Maurice
Inv. 742

Adolphe-Félix
CALS
Paris, 1810 - Honfleur, 1880

156

La Vierge et l'Enfant avec saint Etienne, saint Jérôme et saint Maurice
d'après Titien, 1872

Toile.
H. 0,305 ; L. 0,376.

S.D. et inscription en h.g. : *Cals d'après Titien 1872.*

Provenance

Coll. Hazard ? Inv. 971-3.

Bibliographie

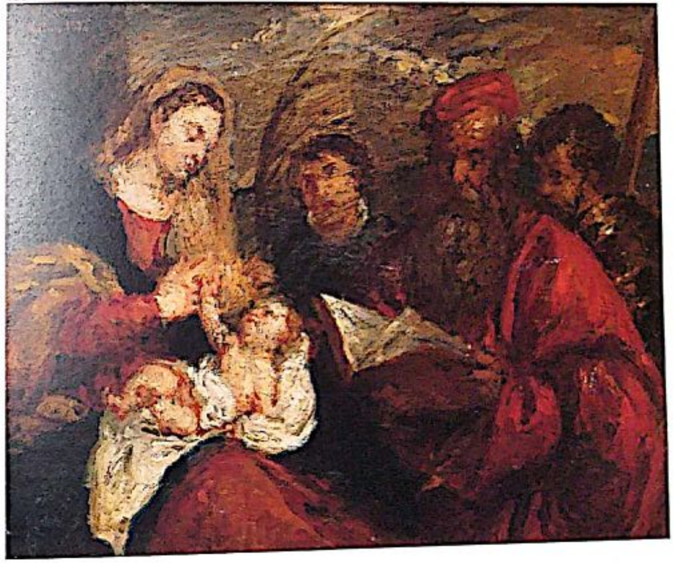
Alexandre, 1900, p. 215 (dimensions fausses, s'il s'agit bien du même tableau).

Exposition

Honfleur-Lisieux-Senlis, 1990-1991, n° 100.

Cherbourg, musée Thomas Henry.

156



Les copies peintes exécutées par Cals, en général de petit format, furent très admirées. « Les copies de Cals ne sont pas des copies comme celles de tout le monde. Elles avaient de son temps une faveur marquée parmi les amateurs, et tel n'avait pas accepté sans discussion de ses œuvres les plus personnelles, qui admirait sans restriction ces fines petites peintures » (Arsène Alexandre, 1900, p. 177).

Cette activité n'est pas liée à la jeunesse du peintre, et les trente-trois copies que mentionne A. Alexandre, d'après Titien, Rembrandt, Rubens, Jordaens, Véronèse, Vélasquez entre autres, sont datées de 1860 à 1874 (1900, p. 215).

La copie de Cherbourg, adroite et savoureuse, témoigne d'un respect dévot à l'œuvre dans l'équilibre des fines valeurs et le dosage des tonalités chaudes, dans une technique de « flochetage » de la touche nourrie et bien visible, qui procure comme une impression de bougé : pour le peintre sentiment délicieux, et interdit, de réaliser l'esquisse d'un Titien ; pour le spectateur sentiment réconfortant du bien peint, c'est-à-dire du librement peint.

Arsène Alexandre cite dans sa liste des trente-trois copies, où Rubens et Rembrandt tiennent une grande place, cinq autres tableaux d'après Titien, dont un *Saint Ambroise*, dans la collection Hazard, probablement une étude de détail du saint en rouge de la même toile, identifié anciennement comme représentant ce saint.

J.-P. C. - M.-A. D.

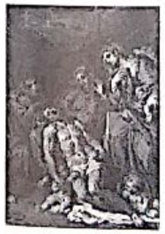
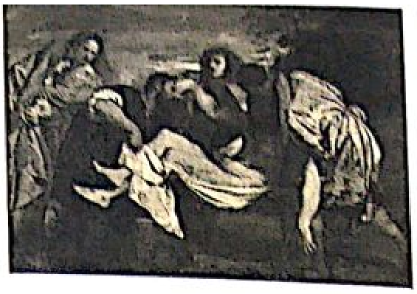


Fig. 156 a
CALS,
Pietà d'après Annibal Carrache,
Caen, musée des Beaux-Arts.



TITIEN
La Mise au tombeau
INV. 749

Marc
CHAGALL

Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985

157

La Déposition de croix

d'après Titien, 1939

Plume et encre noire, lavis gris, sanguine, sur papier crème.
H. 0,211 ; L. 0,265.
S.D.b.d. à l'encre : *Chagall.*
Au dos, en russe : *Dessin noir et blanc.*
Feuille détachée d'un carnet à reliure spirale.

Provenance

Saint-Paul-de-Vence, atelier de l'artiste ; entré par dation en 1988.
Inv. AM 1988-331 D.

Bibliographie

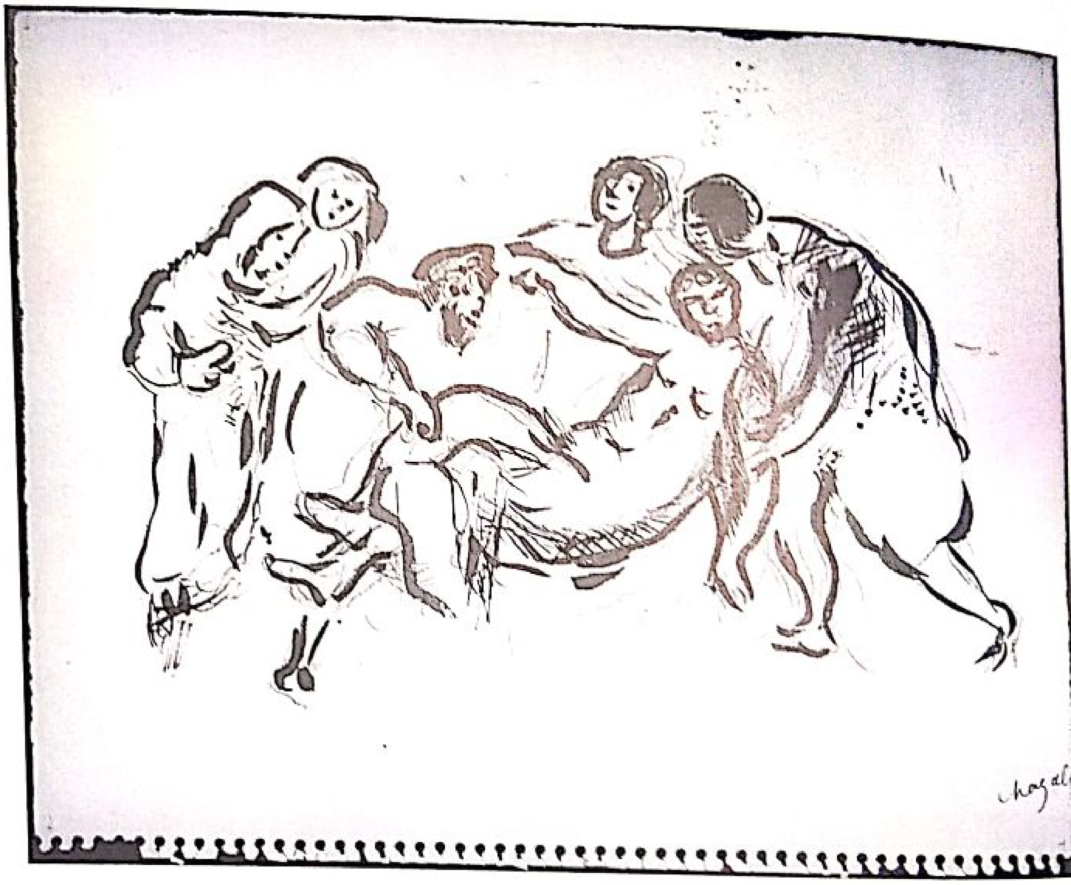
Lassaigne, 1968, p. 67, repr. coul. p. 69 ; Provoyeur, cat. exp. Paris, 1984, repr.

Exposition

Paris, 1984, nº 107, repr.

Paris, musée national d'Art moderne.

157



Arrivé à Paris en août 1910, Chagall hésite d'abord à rester. Il évoque lui-même, plus tard, un Louvre tout à fait imaginaire : « C'est le Louvre qui mit fin à toutes mes hésitations. Faisant le tour de la salle ronde de Véronèse et des salles où sont Manet, Delacroix, Courbet, je ne voulais plus rien d'autre » (1957, p. 141-142), et : « C'est au Louvre que je me sentais le plus à l'aise. Amis disparus depuis longtemps. Leurs prières, les miennes. Leurs toiles éclairent mon visage enfantin. Rembrandt me captivait, Chardin, Fouquet, Géricault m'arrêtèrent plus d'une fois » (*ibid.*, p. 150-151).

Pierre Schneider rapporte d'autre part les propos si féconds que lui tient Chagall au Louvre en 1967 (1991, p. 31-55).

Chagall aime la peinture vénitienne : il dit avoir découvert au Louvre en 1910 dans la Grande Galerie « le grand tableau de Bassano. Un mélange de personnages, de bêtes [...] » (Schneider, 1991, p. 31-32 ; quel tableau ? l'INV. 428, qui n'est pas grand ?). Il cite dans plusieurs tableaux la *Vénus* de Giorgione, à Dresde (cat. exp. Paris, 1984, au nº 18, fig. 13 et 14) et laisse un croquis d'après un Tintoret de l'Accademia (*ibid.*, au nº 68, fig. 46 et 47).

Il est difficile de préciser si cette flottante et comme enfantine *Déposition*, « à peine transposée par quelque détail de costume juif ou oriental » (Lassaigne), a été exécutée au Louvre ou d'après une reproduction. Elle s'intègre bien par son thème, le Christ victime des bourreaux, entre des peintures comme *La Crucifixion blanche* de 1937 et *Le Martyr* de 1940.

Les cimaises du Louvre ont été offertes à Chagall à deux reprises, pour ses quatre-vingtième et quatre-vingt-dixième anniversaires (*Message biblique* en 1967, choix de tableaux récents en 1977).

J.-P. C. - M.-A. D.

6. Delacroix copiste

Delacroix au Louvre

Au lendemain de son élection à l'Académie, le 10 janvier 1857, Delacroix commence à accumuler, pêle-mêle, dans un de ses calepins, toutes sortes de réflexions destinées à l'élaboration d'un dictionnaire des beaux-arts. Demeuré à l'état d'ébauche, ce projet ambitieux n'en contient pas moins de précieuses indications sur les idées esthétiques du peintre, ses goûts, sa conception de la peinture, ainsi que des notes techniques souvent détaillées. Guère enclin aux travaux de plume de longue haleine, l'artiste justifie ainsi la méthode envisagée : « Ce sont des renseignements jetés sur le papier dans la forme qui a paru la plus commode pour lui, eu égard à la distribution de son temps, dont il occupe une partie à d'autres travaux. Peut-être aussi a-t-il écouté une insurmontable paresse à s'embarquer dans la composition d'un livre. Un dictionnaire n'est pas un livre : c'est un instrument, un outil pour faire des livres ou toute autre chose. La matière, dans des articles ainsi divisés, s'étend ou se resserre au gré de sa paresse. »[1] Après avoir dressé, dans les premières pages, une liste de mots ou de noms propres devant être explicités par la suite, Delacroix en vient à réfléchir aux définitions elles-mêmes. S'interrogeant, entre autres, sur celle de la copie, il note : « *Copies, copier*. Ça été l'éducation de presque tous les grands maîtres. On apprenait d'abord la manière de son maître, comme un apprenti s'instruit de la manière de faire un couteau, sans chercher à montrer son originalité. On copiait ensuite tout ce qui tombait sous la main d'œuvres d'artistes contemporains ou antérieurs. La peinture a commencé par être un simple métier. On était imagier comme on était vitrier ou menuisier. Les peintres primitifs étaient plus ouvriers que nous : ils apprenaient supérieurement le métier avant de penser à se donner carrière. C'est le contraire aujourd'hui. »[2]

Comme tous les artistes de son temps, conformément à une tradition bien ancrée de l'enseignement académique, Delacroix s'est livré à ses débuts à l'exercice de la copie. On sait qu'il a persévéré dans cette pratique bien au-delà de sa formation, suivant en cela l'exemple de certains de ses illustres prédécesseurs, Tintoret ou encore Rubens : « Le Tintoret travaillait extrêmement à dessiner en dehors de ses tableaux », écrit-il à ce propos le 23 avril 1847 ; « il a copié des centaines de fois certaines têtes de Vitellius, dessins de Michel-Ange, etc. »[3]

Plus tard, Delacroix ajoute : « Il est peu d'artistes, et je parle de ceux qui méritent véritablement ce nom, qui ne s'aperçoivent, au milieu et au déclin de leur carrière, que le temps leur manque pour apprendre ce qu'ils ignorent, ou pour recommencer sur nouveaux frais une instruction fausse ou incomplète. Rubens, âgé de plus de cinquante ans, dans la mission dont il fut chargé auprès du roi d'Espagne, employait le temps qu'il ne donnait pas aux affaires, à copier à Madrid les superbes originaux italiens qu'on y voit encore. Cet exercice des copies, entièrement négligé par les écoles modernes, était la source d'un immense savoir. »[4]

Pour Delacroix, en effet, pareille méditation devant les maîtres ne pouvait que l'aider à dégager les problèmes essentiels de son art, l'aider aussi à se mieux connaître lui-même. La leçon du passé, à condition de ne pas être répétée stérilement, avait toutes les chances d'être un enrichissement pour son évolution ultérieure, une source d'émulation particulièrement précieuse. « On commence toujours par imiter », écrit-il dans son *Journal*, le 1er mars 1859. « Il est bien convenu que ce qu'on appelle *création* dans les grands artistes n'est qu'une manière particulière à chacun de voir, de coordonner et de rendre la nature. Mais non seulement ces grands hommes n'ont rien créé dans le sens propre du mot, qui veut dire : de *rien* faire *quelque chose* ; mais encore ils ont dû, pour former leur talent ou pour le tenir en haleine, imiter leurs devanciers et les imiter presque sans cesse, volontairement ou à leur insu. Raphaël, le plus grand des peintres, a été le plus appliqué à imiter : imitation de son maître, laquelle a laissé dans son style des traces qui ne se sont jamais effacées ; imitation de l'antique et des maîtres qui l'avaient précédé, mais en se dégageant par degrés des langes dont il les avait trouvés enveloppés, et enfin de ses contemporains tels que l'Allemand Albert Dürer, le Titien, Michel-Ange, etc. »[5]

Toute sa vie, Delacroix a donc copié originaux et plâtres, fresques et peintures, interprétant sans se lasser les chefs-d'œuvre du passé qu'il découvrait – ou redécouvrait – en visitant musées et galeries, travaillant aussi très souvent d'après les gravures qu'il pouvait consulter à la Bibliothèque nationale ou, plus commodément, chez lui, puisqu'il avait au fil des ans réuni un fonds très important d'estampes, dispersées après sa mort, lors de la vente de son atelier en 1864 (plus de deux mille, répertoriées par artiste, par école ou par thème).

Les premières visites de Delacroix au Louvre remonteraient, si l'on en croit son *Journal*, aux années 1822-1824. Il semble toutefois que l'artiste ait pris plus tôt l'habitude d'arpenter les salles du musée, puisque, dans une lettre adressée à Théophile Thoré en 1861, il situe vers 1816-1817 sa rencontre, au Louvre, avec le peintre anglais Bonington.[6] En 1818, c'est également au Louvre qu'il lie connaissance avec Poterlet, alors en train de copier le *Concert* du Dominiquin.[7] Ces visites, Delacroix les a rarement préparées en fonction d'un programme précis. Le plus souvent seul ou accompagné d'un parent (le bon cousin Lamey), d'un ami (Édouard Bertin, Félix Guillemardet, Frédéric Villot) ou encore de la fidèle Jenny Le Guillou, l'artiste – selon l'humeur du moment – se promène dans telle ou telle salle, heureux de contempler les œuvres qui correspondent à ses goûts éclectiques (peintures, dessins, sculptures, antiques), observant avec attention les nouveaux accrochages sur les cimaises, s'indignant de certaines restaurations jugées arbitraires[8], n'hésitant pas, comme d'autres de ses confrères (Ingres), à manifester solennellement sa réprobation vis-à-vis du démantèlement de la collection Campana.[9] On doit à Baudelaire la relation touchante d'une de ces visites : « Un jour, un dimanche, j'ai aperçu Delacroix au Louvre, en compagnie de sa vieille servante, celle qui l'a si dévotement soigné et servi pendant trente ans, et lui, l'élégant, le raffiné, l'érudit, ne dédaignait pas de montrer et d'expliquer les mystères de la sculpture assyrienne à cette excellente femme, qui l'écoutait d'ailleurs avec une naïve application. »[10]

Nombre d'albums de croquis ou de feuilles d'études – conservés pour la plupart au département des Arts graphiques du musée du Louvre – témoignent de l'acharnement passionné de l'artiste à dessiner d'après l'antique et d'après les maîtres. Ces dessins, auxquels il faut rattacher le petit groupe de copies peintes actuellement recensées, constituent en quelque sorte une illustration des confidences du *Journal* qu'ils complètent par ailleurs (Delacroix, rappelons-le, n'a pas tenu de journal entre 1824 et 1847, et l'agenda de 1848 a disparu).

Parmi les maîtres que Delacroix a copiés, Raphaël, à l'évidence, est, avec Michel-Ange et Rubens, celui qu'il a le plus étudié (voir cat. 160-162), lui consacrant – ainsi qu'à Michel-Ange – un long article, paru en 1830 dans la *Revue de Paris*. Exception faite de quelques copies réalisées au Louvre, d'après *La Belle Jardinière* (fig. a) ou le *Portrait d'un jeune homme blond* (aujourd'hui attribué à Parmigianino), c'est par l'intermédiaire de la gravure que Delacroix a pu acquérir une grande connaissance de l'œuvre de Raphaël. Il en est de même pour Michel-Ange, puisque l'occasion, tant rêvée, d'un voyage en Italie ne s'est jamais présentée. En revanche, s'il a vu à Anvers certaines des œuvres majeures de Rubens auquel il n'a cessé de se référer et dont il parle abondamment dans son *Journal* et dans sa *Correspondance*, c'est au Louvre que Delacroix a pu, tout à loisir, étudier les grandes compositions de l'*Histoire de Marie de Médicis*, le *Portrait de Suzanne Fourment* ou *La Fuite de Loth* (cat. 162). Le 1^er^ juin 1849, s'étant rendu au Louvre pour faire une retouche à l'un de ses tableaux, Delacroix en profite pour parcourir avec Frédéric Villot, alors conservateur des peintures, la grande salle française, et s'attarde un instant devant *La Bataille d'Eylau* de Gros. Puis il admire dans la Grande Galerie les Rubens accrochés cadre à cadre, depuis leur départ du palais du Luxembourg en 1815-1816 : « La figure de la Victoire en pleurs dans l'avant-dernier tableau. Comme cette figure tranche sur les autres ! les jambes même semblent faites par un autre que le maître ; le soin s'y montre ; mais la sublime tête en pleurs et le bras plié, tout cela est le génie même. Les Sirènes également ne m'ont jamais semblé si belles. L'abandon seul et l'audace la plus complète peuvent produire de semblables impressions. »[11]

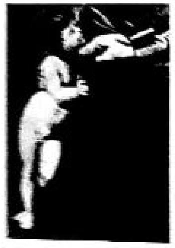


Fig. a
Delacroix,
[illegible]

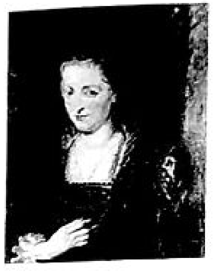


Fig. b
Delacroix,
Suzanne Fourment *d'après Rubens*,
Etats-Unis, collection particulière.

A dire vrai, suivre Delacroix au Louvre équivaut à accomplir un parcours en apparence désordonné, aboutissant à une vaste moisson de thèmes, de formes et de couleurs, où Raphaël, Michel-Ange, Corrège, les Vénitiens, les Carrache, mais aussi Le Sueur, Poussin, Le Brun, Rubens se côtoient. Le 15 avril 1823, Delacroix ne note-t-il pas : « J'ai aujourd'hui bien admiré la *Charité* d'André del Sarte. Cette peinture, en vérité, me touche plus que la *Sainte Famille* de Raphaël. On peut faire bien de beaucoup de façons. Que ses enfants sont nobles et élégants et forts ! Et sa femme, quelle tête et quelles mains ! Je voudrais avoir le temps de le copier. Ce serait un jalon pour me rappeler qu'en copiant la nature sans influence des maîtres, on doit avoir un style bien plus grand. »[12] Le 5 mars 1847, il envisage d'aller étudier « les grandes gouaches du Corrège : je crois qu'elles sont faites à petites touches »[13]. Le 23 septembre 1850, il observe attentivement la « Suzanne, de Paul Véronèse » et remarque « combien l'ombre et la lumière sont simples chez lui, même sur les premiers plans ». Il y repense six jours plus tard : « (se rappeler la Suzanne et les vieillards du Musée, qui est une leçon à méditer) »[14].

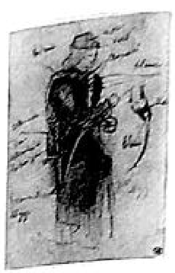


Fig. c
Delacroix,
Etude d'après **L'Instruction pastorale**
du Maître de la vue de Sainte-Gudule,
Louvre, département des Arts graphiques.

De toutes les visites effectuées par Delacroix au Louvre, il en est deux qui méritent d'être évoquées intégralement. Celle du 5 juin 1851, tout d'abord, à l'occasion de l'inauguration des salles du musée (galerie d'Apollon, salle des Sept Cheminées, Grande Galerie, etc.), qui avaient été fermées près de trois ans en raison de la campagne de restauration votée en décembre 1848 par l'Assemblée nationale. Delacroix, à qui l'on avait confié la réalisation du plafond central de la galerie d'Apollon (celui-ci ne sera montré au public que le 16 octobre 1851), semble avoir été ce jour-là particulièrement sensible à l'effet produit par l'ensemble des Le Sueur (cycle de saint Bruno), au détriment des Poussin dont il critique le manque de grâce et une « absence d'unité, de fondu, d'effet, qui se trouvent dans Le Sueur et dans les coloristes »[15].

La seconde visite est celle du 22 novembre 1853.[16] « Mal disposé pour le travail », Delacroix vient au Louvre au début de l'après-midi. Visite consacrée cette fois non pas à la peinture, mais au dessin et qui laissera dans son esprit une trace profonde. « Vivement impressionné par les dessins italiens du quinzième siècle et du commencement du seizième siècle », alors exposés dans les anciennes salles du Conseil d'Etat donnant sur la cour Carrée, Delacroix mentionne successivement, pour s'en souvenir : « Tête de religieuse morte ou mourante, de Vanni ; dessin de Signorelli : hommes nus. – Petit torse de face : ancienne école florentine. – Dessins de Léonard de Vinci[17]. » Les grisailles du Carrache pour le palais Farnèse, qu'il remarque pour la première fois, n'obtiennent guère ses faveurs : « l'habileté y domine le sentiment ; le faire, la touche l'entraînent malgré lui ; il en sait trop, et n'étudiant plus, il ne découvre plus rien de nouveau et d'intéressant. Voilà l'écueil du progrès dans les arts, et il est inévitable. Toute cette école est de même. Tête de Christ et autres, du Guide, où, malgré l'expression, la grande habileté de crayon est plus surprenante encore que l'expression »[18]. En revanche, la contemplation des dessins de Léonard (parmi lesquels les célèbres études de draperies et de têtes), où « la touche ne se voit pas, le sentiment seul arrive à l'esprit »[19], lui inspire ce début de réflexion concernant la primauté du sentiment sur l'habileté technique : « Je me rappelle encore le temps qui n'est pas loin où je me querellais sans cesse de ne pouvoir parvenir à cette dextérité dans l'exécution que les écoles habituent les meilleurs esprits à regarder comme le dernier terme de l'art. » Et Delacroix conclut en ces termes : « Il y a de quoi beaucoup réfléchir sur cette visite que j'ai faite hier, et il serait bon de la renouveler de temps en temps. » L'artiste a-t-il respecté cet engagement ? Sans doute, si l'on prend en compte sa curiosité toujours en éveil, et les facilités qu'il avait à se rendre au Louvre, proche de son domicile et de ses ateliers. Malheureusement, à partir de cette date, les informations se raréfient. Tout au plus trouve-t-on dans le *Journal*, à la date du 13 septembre 1857, la mention d'une visite au Louvre. Après avoir vu le matin Guillemardet, Delacroix, qui avait été flâner au musée quelques jours auparavant, y retourne en début d'après-midi et note : « Je prise beaucoup la salle de l'Ecole française moderne. Elle paraît bien supérieure à ce qui l'a précédée immédiatement. Tout ce qui a suivi Lebrun et surtout le dix-huitième siècle tout entier n'est que banalité et pratique. Chez nos modernes, la profondeur de l'intention et la sincérité éclatent jusque dans leurs fautes. Malheureusement, les procédés matériels ne sont pas à la hau-

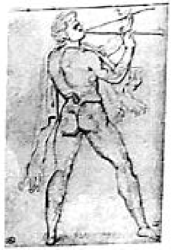


Fig. d
Delacroix,
Etude d'après le **Vase Borghèse**,
Louvre, département des Arts graphiques.

teur de ceux des devanciers. Tous ces tableaux périront prochainement. »[20]

Parvenu au crépuscule de sa vie, soucieux de ménager ses dernières forces pour terminer « sa » chapelle (celle des Saints-Anges à l'église Saint-Sulpice), Delacroix n'a probablement guère le temps – ni l'envie – de consigner dans ses calepins les menus événements de ses journées. Au reste, lui est-il vraiment nécessaire de faire appel à sa mémoire pour parachever sa grande œuvre ? Le vaste brassage de formes et de couleurs auquel s'est livrée sa puissante imagination au contact répété des peintres anciens, loin de le tirer en arrière, l'a poussé en avant. Fidèle à la tradition mais plein de nouveauté, l'artiste, qui, dès 1824, affirmait : « Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu'ils font, ce ne sont point les idées neuves, c'est cette idée, qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez »[21], connaît assurément sa force et son originalité. Tout en demeurant en communication avec les maîtres qu'il s'est choisis, il a été jusqu'au bout de l'aventure, apportant sa personnelle contribution à l'histoire de l'art européen. Dernier des Renaissants, premier des Modernes, selon la judicieuse définition de Baudelaire, si Delacroix s'est détaché de ses contemporains, c'est grâce à « un accord unique des facultés les plus étonnantes », ayant « comme Rembrandt le sens de l'intimité et la magie profonde, l'esprit de combinaison et de décoration comme Rubens et Le Brun, la couleur féerique comme Véronèse »[22].

Arlette SÉRULLAZ

---

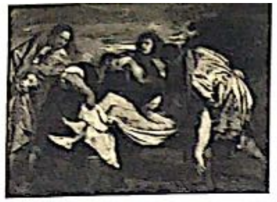
1. *Journal*, 13 janvier 1857, III, p. 25.
2. *Journal*, 13 janvier 1857, III, p. 25.
3. *Journal*, 23 avril 1847, I, p. 215.
4. *Journal*, 13 janvier 1857, III, p. 24-25.
5. *Journal*, 1er mars 1859, III, p. 222.
6. *Correspondance*, IV, p. 286. Lettre écrite le 30 novembre 1861, à Champrosay : « Quand il m'est arrivé de le rencontrer pour la première fois, j'étais moi-même fort jeune et je faisais des études dans la galerie du Louvre. – c'était vers 1816 ou 1817. Je voyais un grand adolescent en veste courte, qui faisait, lui aussi et silencieusement, des études à l'aquarelle en général d'après des paysages flamands. »
7. Lettre à Pierret, 23 octobre 1818 ; *Correspondance*, I, p. 30.
8. *Journal*, 12 octobre 1853, II, p. 84.
9. *Correspondance*, IV, p. 337-338. Lettre écrite le 28 septembre 1862, alors que Delacroix se trouvait à Ante, et adressée à M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts : « Je n'ai pas besoin de constater la peine qu'ont éprouvée tous les artistes à la nouvelle des remaniements qu'on s'est proposé de faire subir au musée Napoléon III. Cette collection, célèbre dans l'Europe entière, avait été pour nous tous, dès son apparition, un sujet d'admiration [...] Il m'avait semblé, en particulier, qu'une grande partie de l'intérêt que présentait cette réunion d'objets admirables résultait de cette réunion même, et que la pensée de la réduire sous prétexte d'en éloigner les pièces secondaires, était tout à fait contraire à l'intention évidente de son fondateur, et à la destination d'un véritable musée [...] Une collection offerte à l'étude doit se composer non seulement de beaux objets, mais encore de tous ceux qui, dans un ordre de mérite moins élevé, permettent toutefois de suivre et de juger les tâtonnements à travers lesquels l'art est arrivé à sa perfection. Rien ne saurait être plus instructif. »
10. *Baudelaire. Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, 1976, « La Pléiade », t. II, p. 763. *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, 1961, « La Pléiade », p. 1135.
11. *Journal*, 1er juin 1849, I, p. 294.
12. *Journal*, 15 avril 1823, I, p. 24-25.
13. *Journal*, 5 mars 1847, I, p. 200. Il s'agit de deux compositions allégoriques sur le thème des Vertus et des Vices qui décoraient jadis le *Studiolo* d'Isabelle d'Este au château de Mantoue.
14. *Journal*, 23 septembre 1850, I, p. 417 ; 29 septembre 1850, I, p. 418.
15. *Journal*, 5 juin 1851, I, p. 437-440.
16. *Journal*, II, p. 118-119.
17. Les dessins étaient exposés dans une quinzaine de salles, au premier étage du Louvre, du pavillon de l'Horloge au pavillon Marengo. Les anciens maîtres italiens (Gaddi, Signorelli, Mantegna, Lorenzo di Credi) se trouvaient dans la première salle, les dessins de Raphaël, Michel-Ange, Léonard dans la salle suivante. Les œuvres des Carrache, du Dominiquin et du Guide étaient dans la quatrième salle. La tête de religieuse de Vanni porte le numéro d'inventaire 2026. Les hommes nus de Signorelli ont le numéro 1799. Le petit torse, de face, de l'ancienne école florentine, est un dessin à la pointe d'argent, sur papier préparé rose (Inv. 2677).
18. Les grisailles du Carrache correspondent à la suite de dessins pour le palais Farnèse, exécutées à la pierre noire, avec des rehauts de craie blanche, sur papier gris-bleu (Inv. 7187-7191 ; 7201 ; 7203 ; 7316-7319 ; 7321-7331). La tête de Christ du Guide est inventoriée sous le numéro 8902.
19. Inv. 2248-2255 ; 2257.
20. *Journal*, 13 septembre 1857, III, p. 126.
21. *Journal*, 15 mai 1824, I.
22. Telle est en effet la conclusion à laquelle parvient Baudelaire, au terme de son analyse des œuvres de Delacroix présentées à l'Exposition universelle de 1855. Voir *Baudelaire. Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, 1976, « La Pléiade », t. II, p. 596.

■ Eugène
DELACROIX

Saint-Maurice (Charenton), 1798 - Paris, 1863

Les copies peintes par Delacroix d'après les œuvres du passé constituent un domaine d'étude difficile ; comme c'est le cas pour Géricault et Bonington, on a eu tendance à donner à l'artiste des œuvres, trop nombreuses, parfois exécutées par des artistes de générations postérieures.

Sont présentées ici cinq copies d'attribution certaine et, à titre d'exemples, trois qui sont aujourd'hui retirées à Delacroix (cat. 163-165). Le sujet mériterait une exposition en soi, où des copies bien documentées d'Hippolyte Poterlet (1803-1835), d'Alexandre Colin (1798-1873), de Louis Gallait (1810-1887) et de Louis Mettling (1847-1904) seraient comparées à celles de Delacroix.



TITIEN
La Mise au tombeau
INV 749

DELACROIX

158

La Mise au tombeau
d'après Titien, vers 1820

Toile.
H. 0,400 ; L. 0,550.

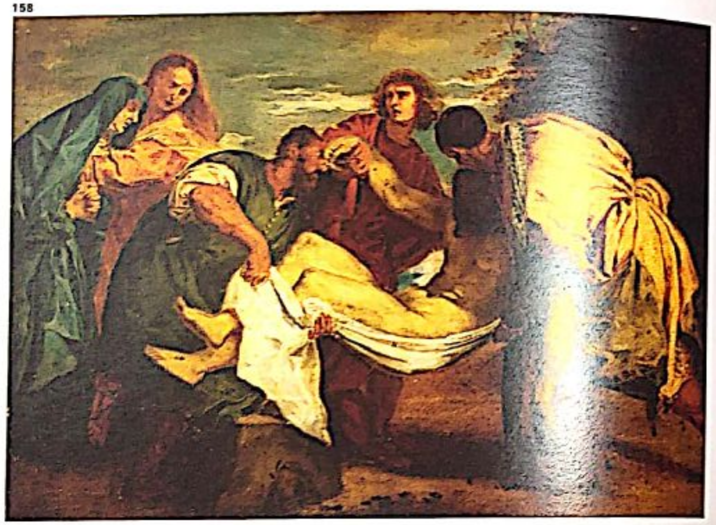
Provenance
Légué par Delacroix au peintre Paul Chenavard (1807-1895), qui le donne au musée des Beaux-Arts de Lyon, en 1881. Inv. B 286.

Bibliographie
Vincent, 1956, p. 55, pl. XV, fig. 2 ; Maison, 1960, p. 123, fig. 157 ; Johnson, 1981, t. I, nº 12, t. II, pl. 9.

Exposition
Paris, 1991-1992, nº 12, fig. 32 coul.

Lyon, musée des Beaux-Arts.

158



La copie représente pour Delacroix une activité essentielle qui lui permet d'étudier en profondeur la composition, la couleur, le clair-obscur et la technique des maîtres anciens. C'est peut-être Géricault qui lui transmit ce goût, Géricault dont il possédait treize copies d'après les maîtres, dont trois d'après Titien, qui passèrent dans sa vente après-décès (17-29 II 1864).

Sa copie de *La Mise au tombeau* de Titien apparaît moins solide que celle de Géricault (cat. 144), réalisée une dizaine d'années plus tôt. Delacroix amenuise les têtes alors que Géricault les grossit. Sa peinture, plus claire et transparente, produit un effet plus élégiaque ; on notera le morceau lyrique et particulièrement bien venu de la Vierge et de la Madeleine. En résumé, la traduction de Géricault est plus énergique, froide et satinée ; celle de Delacroix, plus mélodique et cuivrée – et peut-être, en cela, mieux accordée au prototype.

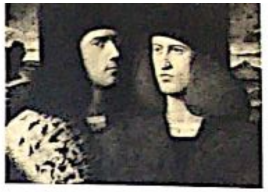
Le tableau paraît une œuvre de jeunesse, que Lee Johnson propose de dater de 1819-1821, datation bien préférable à celle de Madeleine Vincent dans son catalogue des tableaux de Lyon en 1956, vers 1850. L'exécution fine et attentive, quelques incertitudes dans l'indication des visages masculins sont de nature à la confirmer.

Delacroix manifeste, dans son *Journal*, une réticence envers Titien qui nous étonne. « Est-ce que l'espèce de froideur que j'ai toujours sentie pour Titien ne viendrait pas de l'ignorance presque constante où il est relativement au charme des lignes ? » (*Journal*, 7 mars 1847, I, p. 202). Il parle encore, plus précisément, de l'« insignifiance et la platitude, comme dans le *Christ au tombeau* de Titien » (*Journal*, 22 mars 1854, II, p. 151), puis de la « froideur de certains Titien » (*Journal*, 5 mars 1855, II, p. 316).

Il faut attendre 1857 pour lire : « Chez Titien commence cette largeur de faire qui tranche avec la sécheresse de ses devanciers et qui est la perfection de la peinture » (*Journal*, 15 janvier 1857, III p. 4).

Rappelons que Delacroix copie *Le Concert champêtre* de Giorgione-Titien (tableau perdu). Il exécute aussi au salon Carré des copies de détail des *Noces de Cana* de Véronèse (voir Johnson, 1891, t. I, nº 14) ; il travaille en mai-juin 1820 à une de ces copies (*ibid.*), « perché dans le Grand Salon du Louvre du haut d'une immense échelle, copiant des têtes dans les *Noces de Cana* de Paul Véronèse », dit Soulier dans sa correspondance, et l'artiste indique lui-même qu'il va alors régulièrement « au Musée auquel [il] ne manque guère parce qu'[il] y paie un échafaudage fort cher ».

J.-P. C.-M.-A. D.



CARIANI
Portrait de deux jeunes hommes
INV 101

DELACROIX

159

Tête d'homme
d'après Cariani, vers 1825-1826

Toile.
H. 0,460 ; L. 0,380.

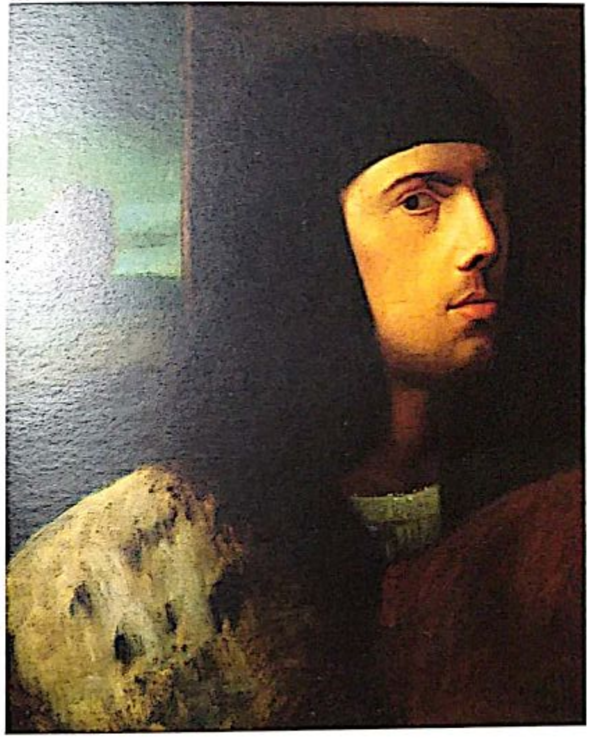
Provenance
Vente Delacroix, II, 1864, nº 157 ; à M. Filhston ; Claude-Roger Marx, Paris ; Galerie Schmit.

Bibliographie
Robaut, 1885, nº 1932 ; Johnson, 1963, p. 102, fig. 6 ; Johnson, 1981, t. I, nº 13, t. II, pl. 10.

Exposition
Paris, 1991, nº 26, repr.

Collection particulière, par courtoisie de la Galerie Schmit.

159



Parmi les copies de Delacroix que nous conservons, c'est la seule, avec le détail des *Noces de Cana* (fig. 150 c), qui présente un tableau à la dimension de l'original, même si celui-ci n'est représenté qu'en partie, la plus précise et fidèle à cet original aussi.

Delacroix choisit de copier la figure de gauche du double portrait vénitien que l'on considérait à son époque comme une œuvre de Giovanni Bellini le représentant en compagnie de son frère Gentile ; il n'est pas indifférent de savoir que Delacroix a cru représenter ici le visage de Giovanni Bellini, un des grands peintres de Venise.

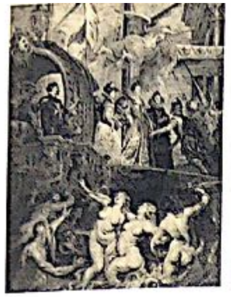
Comme le fait observer Lee Johnson, le tableau doit suivre immédiatement les deux croquis que Delacroix exécuta au Louvre d'après le *Double Portrait* (cat. 37) sur son carnet d'Angleterre, juste après son retour de ce pays en août 1825.

Comme la copie peinte semble avoir servi pour l'élaboration du *Doge Faliero condamné à mort* (Wallace collection) terminé en avril 1826, et où l'on trouve une tête très semblable, sa date se trouve assez précisément fixée au dernier trimestre 1825 ou au premier trimestre 1826.

L'exécution dense et lisse, le sens des nuances, les effets de transparence, particulièrement dans le rendu de la fourrure, la qualité mystérieuse du paysage montrent à la fois le souci de fidélité à l'original et la volonté de le transcrire par des équivalents picturaux nouveaux.

On n'est pas si loin de l'esprit des œuvres d'un Degas, qui copia trente-cinq ans plus tard le même tableau, en entier cette fois (cat. 219).

J.-P. C.-M.-A. D.



RUBENS
Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille
INV. 1774

DELACROIX

160

Naïade *d'après* Le Débarquement de Marie de Médicis *de Rubens, vers 1822*

Toile.
H. 0,455 ; L. 0,380.
Coupé irrégulièrement et complété à gauche.

Provenance
Vente Delacroix, 1864, partie du n° 172 ; à Philippe Burty, sa vente, 2 III 1891, n° 31 ; vente Paris, 20 XI 1922, n° 45 ; vente Georges Aubry, 11 III 1933, n° 80 ; don en mémoire du professeur Friedrich Rintelen. Inv. 1662.

Bibliographie
White, 1967, p. 37, 44, n° 19 p. 48, fig. 2 ; Foucart et Thuillier, 1969, p. 78-79, repr. p. 149 ; Georgel et Bortolatto, 1975, n° 876, repr. ; Johnson, 1981, I, n° 16, p. 14-15, II, pl. 13.

Expositions
Bâle, 1957, n° 15 ; Londres, 1971, n° 200 ; Zurich-Francfort, 1987-1988, n° 131.

Bâle, Kunstmuseum.

Pour Delacroix, Rubens compte plus qu'aucun peintre : « Cette puissance du *je ne sais quoi* est étonnante dans Rubens ; ce que son tempérament, son *vis poetica*, ajoute à une composition, sans qu'il semble qu'il la change, est prodigieux. Ce n'est autre chose que le tour dans le style ; la façon est tout, le fond est peu en comparaison » (*Journal*, 8 juin 1850, I, p. 372) ; « [...] vous sentez bien vite que le vrai peintre est celui chez lequel l'imagination parle avant tout » (*Journal*, 12 octobre 1853, II, p. 85) ; « Gloire à cet Homère de la peinture, à ce père de la chaleur et de l'enthousiasme dans cet art où il efface tout, non pas, si l'on veut, par la perfection qu'il a portée dans telle ou telle partie, mais par cette force secrète et cette vie de l'âme qu'il a mise partout » (*Journal*, 20 octobre 1853, II, p. 95-96).

Dans la vente après-décès de Delacroix, en février 1864, figuraient, sur vingt-trois copies peintes données à l'artiste, treize copies d'après Rubens. Barbara White, en 1967, en recense trente-deux qu'elle pense toutes originales. Il faut au moins mentionner ici, en plus des œuvres exposées (cat. 160-162), la copie du *Portrait de Suzanne Fourment* (INV. 1796 ; voir introduction chapitre 6, fig. b), un peu appuyée et scintillante (coll. part., Etats-Unis ; Johnson, 1981, I, n° 19, pl. 17) et celle de *La Conclusion de la paix* (INV. 1787) de la série Médicis (coll. part., Le Cap ; Johnson, 1981, I, n° 17, pl. 15 ; voir fig. 165 a).

La copie du musée Bonnat de Bayonne d'après *Job tourmenté par les démons* (Johnson, 1981, I, n° 15, p. 12) paraît exécutée directement d'après la gravure de Vosterman plutôt que d'après la copie que possédait La Caze, léguée au musée seulement en 1869. L'*Etude d'enfant nu*, huile sur papier (RF 10173 ; fig. a) d'après un détail de *La Vierge aux anges* (INV. 1763 ; Georgel et Bortolatto, 1975, n° 878, repr.), molle et mal articulée, n'est pas retenue par Lee Johnson (1981, D3, pl. 165).

Comme Cézanne plus tard (voir cat. 51-53), Delacroix admire plus que tout autre « morceau » du Louvre celui des trois néréides, qu'il appelle tantôt Naïades, tantôt Sirènes, qui attachent la galère au quai du port de Marseille : « Rubens est *lâché* dans ses Naïades, pour ne pas perdre sa lumière et sa couleur » (*Journal*, 5 octobre 1847, I, p. 242) ; et plus tard : « Les Sirènes [...] ne m'ont jamais semblé si belles. L'abandon seul et l'audace la plus complète peuvent produire de semblables impressions » (*Journal*, 1er juin 1849, I, p. 294).

Ce somptueux morceau de peinture est un *torse* : Delacroix élimine beaucoup de l'original, seule façon peut-être de rendre admissible tant d'emphase picturale, notamment l'avant-bras gauche de la naïade et les corps de ses compagnes ; cette suppression permet au peintre de détacher les formes sur un fond sombre. Cette copie est une esquisse, qui s'attache à la torsion serpentine du corps, magnifique dans son excès, comme si Delacroix souhaitait recréer une pochade de Rubens : un « Rubens superlatif », dans un faire « lâché », lui aussi, « pour ne pas perdre sa lumière et sa couleur » ?

La datation proposée par Lee Johnson, vers 1822 (date de *La Barque de Dante*), s'appuie sur les remarques, rapportées par Andrieu, de Delacroix à propos des gouttes d'eau des corps des néréides de Rubens, preuve de leur étude attentive au moment de l'élaboration de son tableau ; elle s'appuie aussi sur l'analogie de la technique et du coloris de ce nu et de ceux du chef-d'œuvre de 1822. Rappelons que le baron Gros, découvrant *La Barque de Dante*, aurait complimenté Delacroix pour sa toile en parlant de « Rubens châtié » (cité par Joubin, *Journal de Eugène Delacroix*, éd. 1960, p. 7, note 3).

Lee Johnson a suggéré que le personnage de la femme qu'on égorge au premier plan du *Sardanapale* (1827) pouvait avoir été inspiré de cette figure de Rubens.

J.-P. C. - M.-A. D.

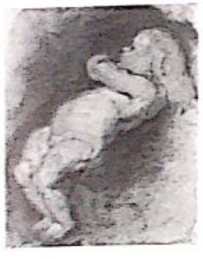
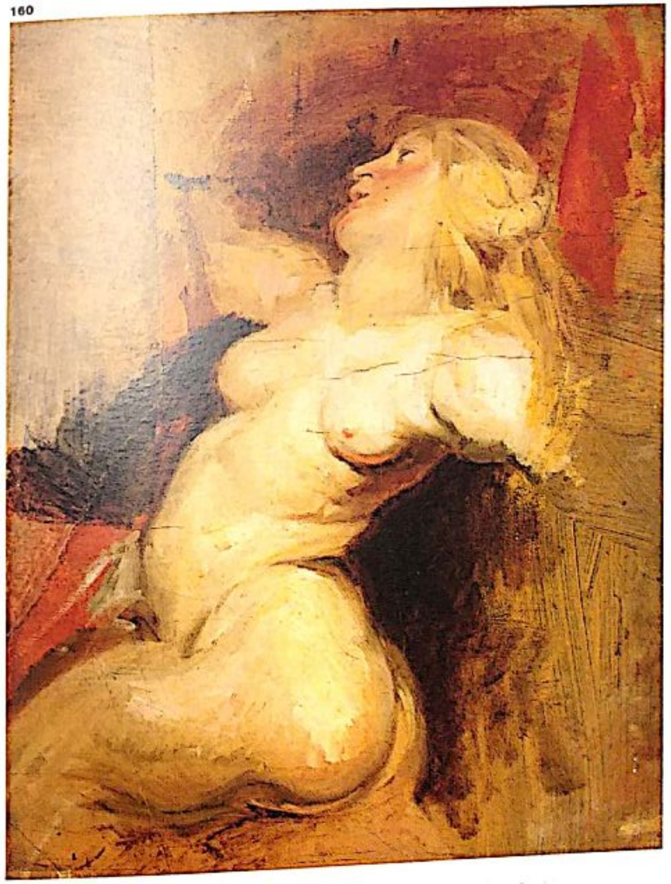
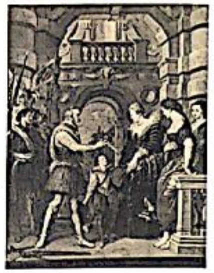


Fig. 160 a
DELACROIX (attribué à),
Détail d'après **La Vierge aux anges** *de Rubens*,
Louvre, département des Arts graphiques.

160





RUBENS
Henri IV confie à la reine le gouvernement de son royaume
INV. 1777

DELACROIX

161

Henri IV confie à la reine le gouvernement de son royaume
d'après Rubens, vers 1820-1830

Toile.
H. 0,883 ; L. 1,159.

Provenance

Vente Delacroix, 1864, n° 169 ; à Thoré ; E. Pereire, vente Paris, 6-9 III 1872, n° 12 ; A. Hulot, vente Paris, 9 V 1892, n° 177 ; Brame, IV 1892 ; Durand-Ruel, IV 1892 – IX 1896 ; vendu à E. Degas, 4 IX 1896 ; sa vente Paris, Galerie Georges Petit, 26-27 III 1918, n° 25 ; P. Rosenberg, Paris, vers 1921 ; Bener, Berlin, 1930 ; Drs Fritz et Peter Nathan, Zurich, 1956 ; vendu au musée en 1958. Inv 58.12.

Bibliographie

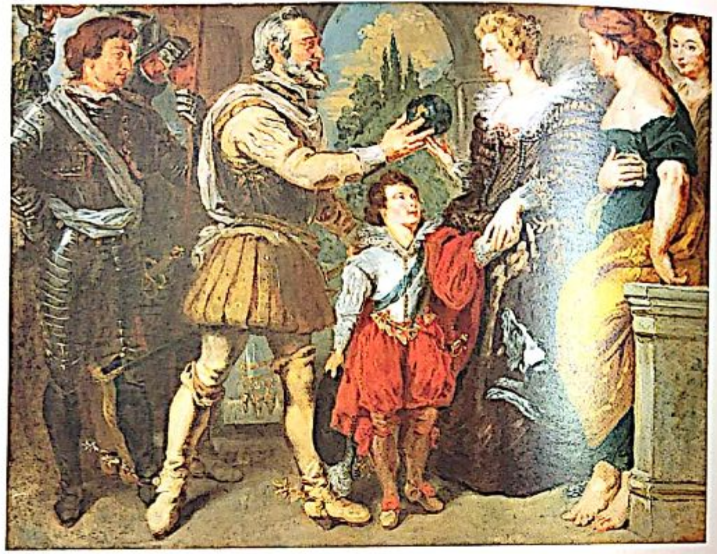
Brown, 1958, p. 2-7 ; White, 1967, p. 37, 41, n° 22, p. 48, fig. 22 ; Foucart et Thuillier, 1969, p. 82 ; Johnson, 1981, t. I, n° 20, p. 16-17, t. II, pl. 14.

Expositions

Bâle, 1937, n° 16 ; Chapel Hill, 1978, n° 27.

Los Angeles County Museum of Art.

161



Le tableau apparaît quelque peu emphatique et fourmillant d'intentions, et insiste sur l'éclat du métal des armures, le brillant des étoffes. On ne peut qu'évoquer Delacroix lui-même : « Rubens est un exemple remarquable de l'abus des détails. Sa peinture, où l'imagination domine, est surabondante partout ; ses accessoires sont trop faits ; son tableau ressemble à une assemblée où tout le monde parle à la fois » (*Journal*, 12 octobre 1853, II, p. 85). Le copiste grossit légèrement certains morceaux, comme les têtes, le chien, et resserre les femmes de droite ; on notera un certain épaississement des figures féminines, en tout cas celles de la reine et de sa voisine, revêches et peu ressemblantes. Tout cela au détriment peut-être de la simplicité monumentale de Rubens et d'une certaine respiration, mais au profit d'une exubérance profuse et joyeuse.

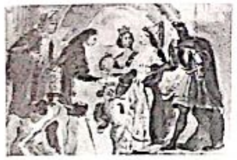


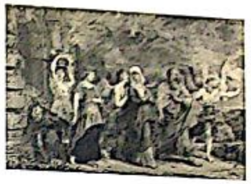
Fig. 161 a
DELACROIX,
Composition avec des personnages en costumes médiévaux, aquarelle,
New York, collection Thaw.

Mme Ernest Rouart, fille de Berthe Morisot et donc nièce de Manet, se souvenait en 1958 d'avoir vu le tableau chez Degas et témoignait de l'intérêt que les peintres impressionnistes y attachaient (Brown, 1958, II, p. 18).

Lee Johnson, après avoir proposé une datation vers 1838-1841 (cat. exp. Toronto-Ottawa, 1962-1963) en mettant la toile en relation avec le décor du Palais-Bourbon, insiste justement sur une certaine absence d'unité d'ensemble qui le conduit à la dater dans les années 1820.

Une aquarelle très libre de Delacroix (la *Présentation de deux promis* ? ; fig. a) transpose la composition de Rubens dans l'univers médiéval, sans que nous puissions déterminer son sujet exact.

J.P.C.-M.A.D.



RUBENS
La Fuite de Loth
INV 1760

DELACROIX

162

La Fuite de Loth
d'après Rubens, vers 1840

Toile.
H. 0,325 ; L. 0,405.

Provenance

Vente Delacroix, 1864, n° 167 ; à de Grosellez ; Dr Georges Viau ; acquis à sa vente le 11 XII 1942, n° 195.
Inv. RF 1942-15.

Bibliographie

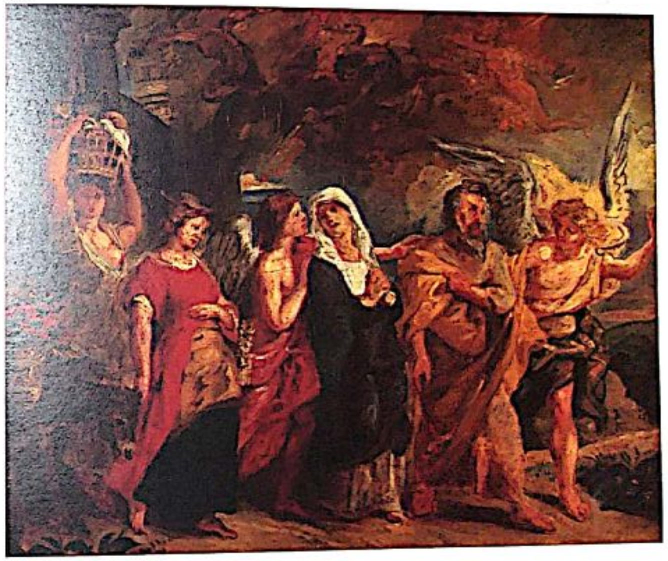
White, 1967, p. 37, 41, 43, n° 1, p. 45, fig. 21 ; Foucart, 1973, p. 49, repr. détail couverture ; Georgel et Bortolatto, 1975, n° 882, repr. ; Johnson, 1986, t. III, n° 164, t. IV, pl. 2.

Exposition

Paris, 1973-74, n° 42.

Paris, musée du Louvre.

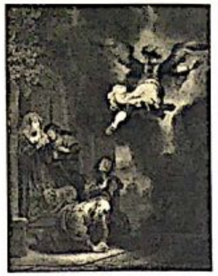
162



Delacroix choisit d'utiliser une petite toile de proportions très différentes de celles du panneau de Rubens, beaucoup plus en longueur. Il est ainsi conduit à supprimer la grosse colonne baguée, tout à gauche, mais aussi à transformer assez considérablement la composition en resserrant et redressant les figures, en supprimant accessoirement le petit chien et en repliant le bras de l'ange qui montre à Loth le chemin. Il brise ainsi le beau rythme en guirlande que Rubens conduit, de gauche à droite, jusqu'au bras tendu de l'ange. On ne s'étonne pas que plus tard, considérant son tableau, il écrive, le 5 juillet 1854 : « ... mes yeux se portent sur le *Loth* de Rubens, dont j'ai fait une petite copie. Je suis étonné de la froideur de cette composition et du peu d'intérêt qu'elle présente, si on en excepte le talent de peindre les figures. Véritablement ce n'est qu'à Rembrandt qu'on voit commencer, dans les tableaux, cet accord des accessoires et du sujet principal, qui me paraît à moi une des parties les plus importantes, si ce n'est la plus importante. – On pourrait faire à ce sujet une comparaison entre les maîtres fameux » (*Journal*, II, p. 212). Il interprète d'autre part le coloris, renforçant considérablement les rouges, équilibrés dans l'original par des tonalités de gris, de mauve et de beige doré.

Lee Johnson suggère une datation au début des années 1840, non loin de celle des *Miracles de saint Benoît* d'après Rubens (les deux tableaux à Bruxelles, Musées royaux), et rapproche la peinture de l'entreprise des décors de la bibliothèque du Palais-Bourbon.

J.P.C.-M.A.D.



REMBRANDT
L'Ange Raphaël quittant Tobie
INV. 1736

DELACROIX ?

163

L'Ange Raphaël quittant Tobie
d'après Rembrandt

Toile.
H. 0,360 ; L. 0,270.

Provenance

Vente Delacroix, 1864 ? (traces du cachet de cire rouge au verso ? ; sa présence serait « attestée dans les registres de procès-verbaux du musée de Lille, à la date du 28 avril 1878 » : cat. exp. Hokkaido, 1991, n° 21) ; acquis de M. Benoit en 1878. Inv. P 491.

Bibliographie

Georgel et Bortolatto, 1975, n° 871 ; Foucart, 1982, p. 40.

Expositions

Nice, 1986, n° 136 ; Hokkaido, 1991, n° 21.

Lille, musée des Beaux-Arts.

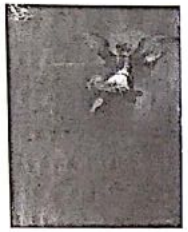


Fig. 163 b
Odilon REDON,
Détail d'après **L'Ange Raphaël quittant Tobie** *de Rembrandt*,
Paris, musée d'Orsay.

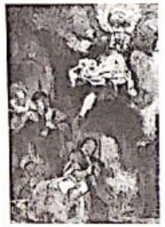
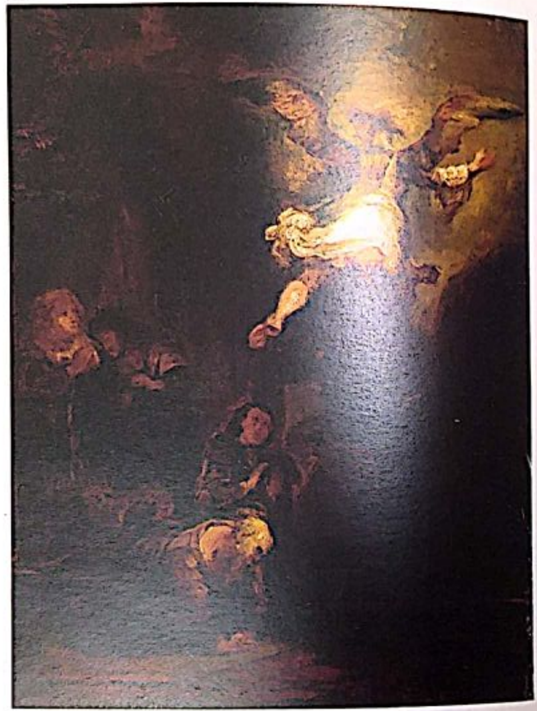


Fig. 163 c
Adolphe MONTICELLI
Tobie et l'ange *d'après Rembrandt*,
Paris, collection particulière.

163



Lee Johnson ne mentionne pas cette copie, qui ne figure ni dans l'inventaire ni dans la vente après-décès de Delacroix.

La peinture, d'une grande habileté, se révèle fidèle à l'original dans l'esprit et dans la traduction de l'effet lumineux. Elle demande à être attentivement étudiée, même si aucune des copies assurées de Delacroix n'est directement comparable. Un *Bœuf écorché* d'après Rembrandt (M.I. 169) également attribué à Delacroix, avec à l'arrière-plan un boucher de dos qui remplace la femme qui apparaît sur l'original, se trouvait dans la collection Chrysler à Norfolk en 1960 (fig. a).

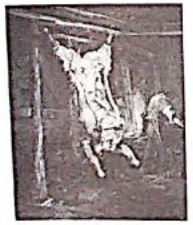
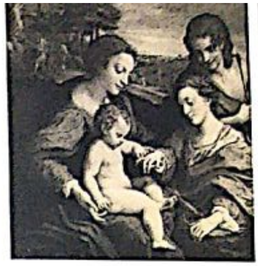


Fig. 163 a
DELACROIX (attribué à),
Bœuf écorché *d'après Rembrandt*,
collection particulière.

Après juin 1851, date de la réouverture des salles du Louvre à la suite des travaux décidés par la IIe République, Delacroix fait part à plusieurs reprises dans son *Journal* de sa vénération pour Rembrandt, « beaucoup plus grand peintre que Raphaël » (6 juin 1851, I, p. 439), puis (28 avril 1853, II, p. 27) de son admiration « excessive », précisant qu'il serait « gauche » en essayant d'imiter ses effets. Ce qui rend douteuse l'exécution, si tard dans sa carrière, de copies comme celles de Lille ou de Norfolk (voir aussi ses phrases du 5 juillet 1854, cat. 162).

J.-P. C. - M.-A. D.



CORRÈGE
Le Mariage mystique de sainte Catherine
INV 41

DELACROIX ? (ou Léon RIESENER ?)

164

Le Mariage mystique
d'après Corrège

Toile.
H. 0,270 ; L. 0,290.

Provenance

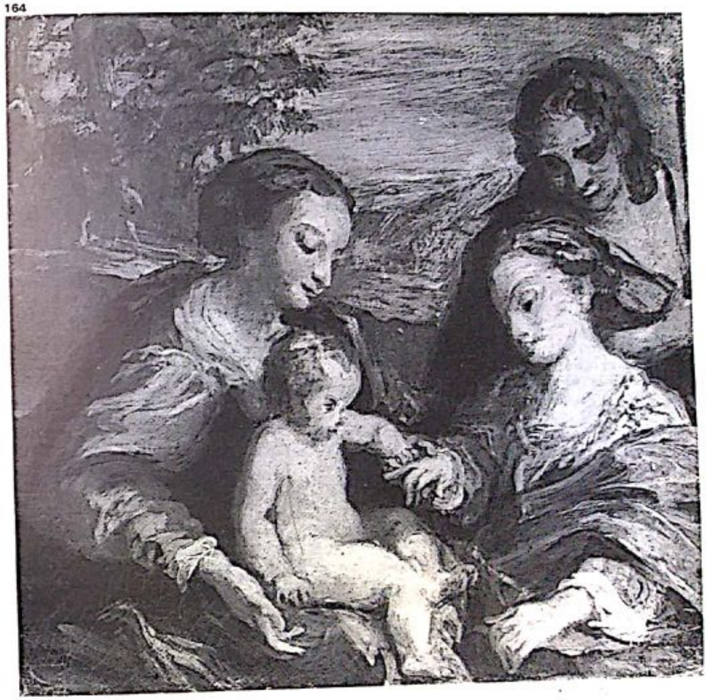
Vente Léon Riesener, 10 IV 1879, n° 225 ; acquis par le musée à la vente Cheramy, 5 V 1908, n° 186. Inv. B 827.

Bibliographie

Vincent, 1956, p. 53, pl. XV, fig. 3 ; Maison, 1960, fig. 157 ; Georgel et Bortolatto, 1975, n° 862, repr. ; Johnson, 1981, I, n° R4.

Lyon, musée des Beaux-Arts.

164



Selon Lee Johnson, qui refuse l'attribution de la toile à Delacroix, celle-ci pourrait revenir à son cousin Léon Riesener (1818-1878), à qui elle appartint. Les proportions légèrement plus larges de la copie confèrent au résultat un aspect quelque peu tassé. Les touches hachées mais un peu molles cherchent à donner un équivalent du modelé subtil et ondoyant de Corrège. C'est le coloris qui semble surtout intéresser le copiste, qui donne du chef-d'œuvre de Corrège une transposition plus rosée que l'original.

J.-P. C. - M.-A. D.

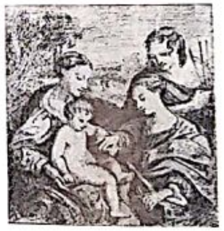
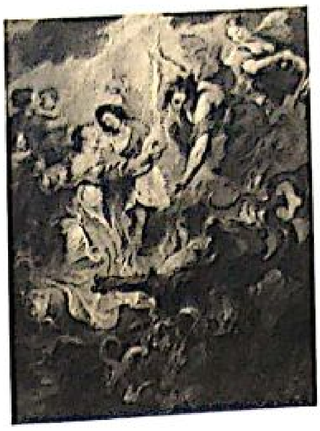


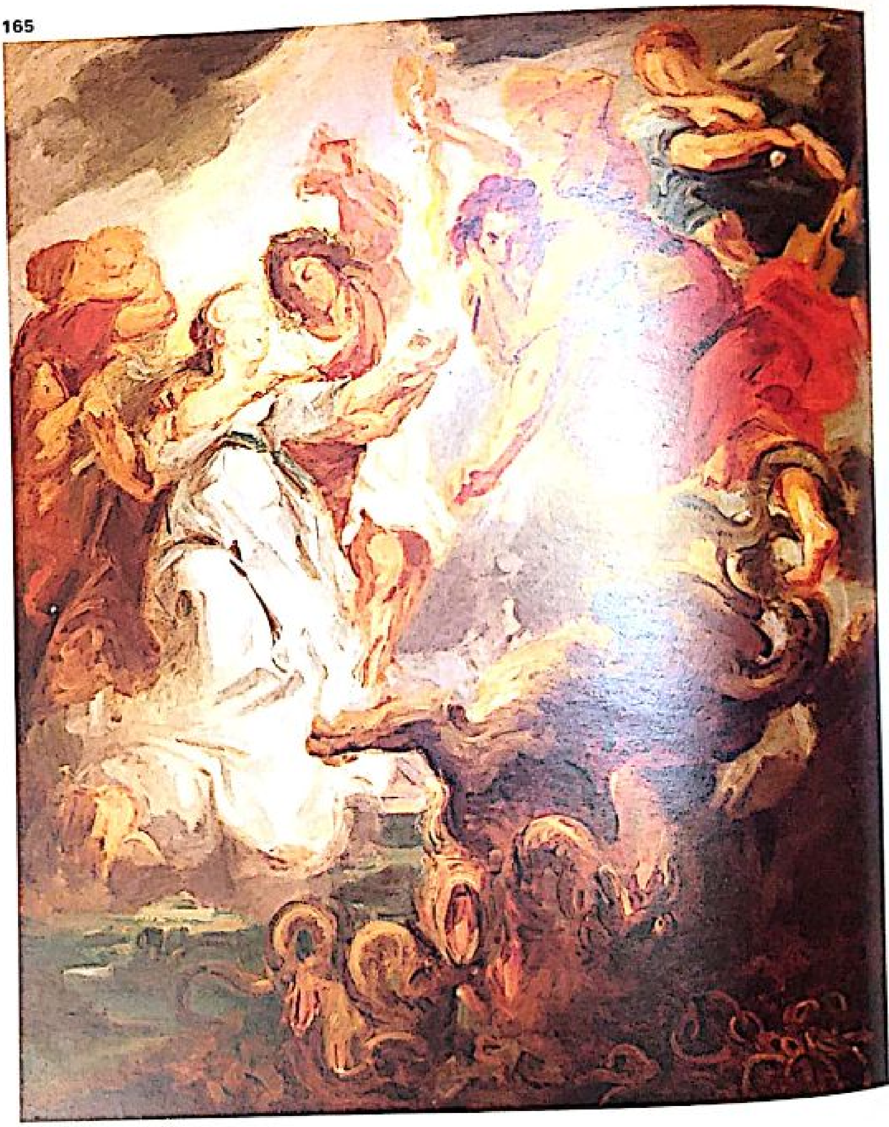
Fig. 164 a
John CONSTABLE ?
Le Mariage mystique de sainte Catherine *d'après Corrège*,
Louvre, département des Arts graphiques.



RUBENS
La Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils
INV. 1788

DELACROIX ? (ou Louis METTLING ?)

165



165

Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils *d'après Rubens*

Toile.
H. 0,618 ; L. 0,510.

Provenance

Wildenstein, New York, vers 1960 ; acquis en 1964.

Bibliographie

White, 1967, p. 37, 43, n° 25 p. 49, fig. 14 ; Foucart et Thuillier, 1969, p. 93 (Louis Mettling ?) ; Johnson, 1981, I, R 21, p. 223, II, pl. 167.

Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

Johnson refuse les deux copies connues données à Delacroix d'après le vingt-troisième tableau de la série consacrée à la vie de Marie de Médicis, celle-ci et une autre, plus petite, dans une collection particulière suisse (1981, I, R 22). Selon Jacques Foucart (1969) la copie pourrait être l'œuvre de Louis Mettling (actif vers 1870-1890), dont il reconnaît la technique « un peu grasse et souple ».

En revanche l'esquisse de Delacroix d'après le tableau précédent de la série, *La Conclusion de la paix* (INV. 1787 ; fig. a), est tout à fait authentique (Johnson, 1981, I, n° 17). Elle est même mentionnée dans le *Journal* de l'artiste : « Prêté Soulier petite esquisse, d'après Rubens, de la vie de Marie de Médicis, *La Paix mettant le feu à des armes* : des monstres sur le devant, la Reine dans le fond entrant dans le temple de Janus » (2 octobre 1847, I, p. 241). La mention de « monstres sur le devant » témoigne d'une confusion avec le tableau ici copié. Cela veut-il dire que Delacroix en a exécuté aussi une copie ?

La facture fluide et autoritaire, mais désinvolte et visant quelque peu à l'effet, avec l'opposition un peu crue des blancs et des rouges, indique un artiste d'une génération plus jeune que celle de Delacroix.

J.-P. C. - M.-A. D.

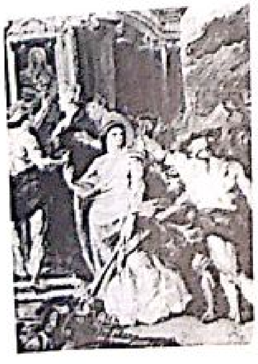


Fig. 165 a
DELACROIX.
La Conclusion de la paix *d'après Rubens*, collection particulière.

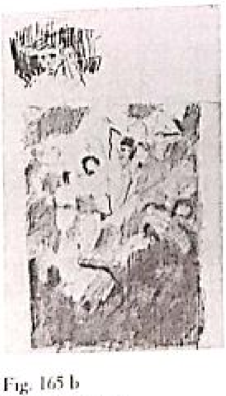


Fig. 165 b
André DERAIN,
Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils *d'après Rubens*, crayon, Paris, musée national d'Art moderne.

7. Delacroix copié

Un des plus illustres copistes du Louvre, devenu à son tour modèle et source d'inspiration : d'autres grands peintres de notre XIX^e siècle, Ingres ou Géricault pour ne pas parler de Manet, ont connu la même fortune.

Delacroix a vite été admiré comme l'artiste complet, habile à traiter le portrait et le paysage, mais surtout comme le peintre d'histoire capable d'aborder le Moyen Age, l'Orient mythique et contemporain, le Paris de son temps, l'histoire romaine et l'histoire de France, la religion et la mythologie. Son aspiration à l'universel le conduit vers des sujets pris à Dante et à Shakespeare comme à Byron, Walter Scott et Hugo. Il fascine par la cruauté de ses « massacres » et la sourde mélancolie propre à tant de ses tableaux. Il offre l'image séduisante de l'artiste dandy mais solitaire, à la fois indépendant et très en cour : son image familière et altière, celle de l'*Autoportrait au gilet vert*, est saluée par Cézanne comme par Picasso, qui en laissent de beaux croquis (fig. a et b)[1], et aussi par Renoir, qui en donne, transcrit en bronze par Guino en 1915-1917, un équivalent en trois dimensions, à l'intérieur d'une couronne de feuillages à la Della Robbia (fig. c). Le peintre a été compris par ses contemporains et ses successeurs à la fois comme le romantique, l'homme des ruptures, celui dont l'art contient la peinture à venir, et comme celui qui rassemble et résume les grands exemples de la peinture ancienne, Rubens et les Vénitiens d'abord, mais sans exclusive, en y incluant Raphaël et Poussin. On a ainsi fait appel à Delacroix parce qu'il représentait comme un concentré des forces issues de la tradition ; parce qu'il incarnait le modernisme, mais un modernisme qui va rechercher les valeurs picturales dans l'art du passé.

Le nom de Delacroix a très vite été associé à *La Barque de Dante*, acquise au Salon de 1822, exposée au jeune musée du Luxembourg, puis au Louvre à partir de 1874, quand viennent aussi *Les Massacres de Scio*, la *Liberté*, *Femmes d'Alger* et *La Noce juive*. Comprise comme un manifeste novateur, la toile a été passionnément admirée et maintes fois copiée. Elle apparaît comme une remise en question de l'art de son temps, mais elle est riche de l'héritage de *La Divine Comédie* et de la Sixtine. Cals, Feuerbach, Manet à deux reprises, Cézanne la copieront (cat. 166-169) ; Linaret et Mondzain, deux proches de Derain, la traduiront à leur tour en 1904 et 1913[3] et un peintre norvégien, Edvard Weie, en tirera vers 1925 plusieurs variations (cat. 175). Degas s'en inspirera[4], De Chirico exploitera aussi plus tard cette veine dantesque (cat. 176).

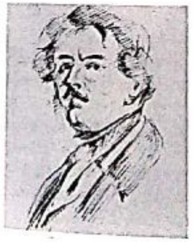


Fig. a
Paul Cézanne,
Autoportrait
d'après Delacroix,
collection particulière.

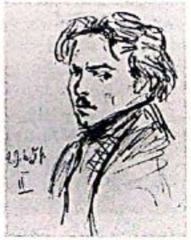


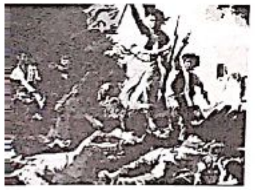
Fig. b
Pablo Picasso,
Autoportrait
d'après Delacroix,
collection particulière.

Fig. c
Richard Guino d'après Renoir,
Autoportrait
d'après Delacroix, 1915-1917,
Paris, musée d'Orsay.

Le *Dante* marque tout un aspect de l'œuvre de Delacroix, peintre des grands mythes de la littérature universelle. Mais les visages de l'artiste sont multiples. Il est aussi le grand décorateur qui marque le jeune Puvis de Chavannes et impressionnera ensuite René Piot, préfacier de la première édition du *Journal* chez Plon en 1883-1895, ainsi que Maurice Denis, et les inspirera dans l'exécution de leurs grands ensembles muraux. C'est Denis qui écrit en 1914 : « Delacroix, à qui je pense toujours, guide et type de restauration artistique. Tous les caractères du classique [...] classique par la généralité, l'équilibre, l'économie des moyens, l'homogénéité, l'unité de rythme, etc., tradition, respect du passé, technicité » ; et en 1923 : « Il n'en est pas de plus grand, sauf Poussin, mais il est plus varié, plus étendu, plus riche et pour tout dire plus peintre. Poussin est du XVII^e, Delacroix est de tous les siècles : il est gothique, baroque, impressionniste, classique. On devrait enseigner dans les Ecoles des Beaux-Arts la composition, le style, le dessin, la couleur, la technique de Delacroix. On vanterait, on donnerait aussi en exemple sa culture, son goût, l'élégance française de son esprit. Au Sénat, au Palais-Bourbon, il a la majesté de Poussin et l'éloquence de Lebrun. »[5]

Delacroix est aussi le peintre engagé dans son siècle, celui de *La Liberté sur les barricades* et des *Massacres de Scio*. Il y a là tout un aspect fervent qui retiendra beaucoup d'artistes, particulièrement dans la seconde moitié du XX^e siècle. *La Liberté* reste un des tableaux du Louvre dont la postérité est la plus riche ; si riche qu'on ne peut ici que l'évoquer (fig. d, e).[6] Citons précisément Maurice Denis (fig. f), qui en prend un croquis avant de l'introduire dans son *Histoire de l'art français*, peinte en 1925 sur une coupole du Petit Palais. Guttuso, qui mêlera l'image de la *Liberté* et celle du *Marat* de David, traduira de même les *Femmes d'Alger* en termes politiques, en les faisant pleurer sur le tragique de la guerre d'Algérie (cat. 177). Cette fortune, qui va susciter maintes exploitations politiques et publicitaires, conduit, on le sait, jusqu'à nos timbres-poste et à nos billets de banque.

Delacroix peintre orientaliste : c'est là un des versants les plus féconds et les plus admirés de l'œuvre, celui par lequel, à travers Picasso et Matisse, son influence s'étend en profondeur jusqu'à notre siècle. *Femmes d'Alger* a toujours été l'un des tableaux du Louvre les plus admirés des peintres : un tableau-culte, dirait-on aujourd'hui ! Fantin-Latour le copie plusieurs fois (fig. g)[7], Cézanne parle avec délectation du rouge des babouches, dont il compare la saveur à celle d'un verre de vin dans le gosier. Renoir, qui par ailleurs reçoit la commande de Jean Dollfus, un industriel de Mulhouse, de la belle copie de *La Noce juive* (1875) aujourd'hui à Worcester[8], s'inspire à plusieurs reprises des *Femmes d'Alger* (« Quand on a fait cela, s'émerveille-t-il, on peut dormir tranquille ») : c'est le cas pour *Femme d'Alger* (1870) de la National Gallery de Washington ou *Parisiennes en costume algérien* (1872) du musée national d'Art occidental de Tokyo. *La Noce juive* va également être copiée par Odilon Redon (cat. 171) et faire l'objet d'un brillant pastiche par Alfred Dehodencq, *La Fête juive au Maroc* (1870) du musée de Poitiers.


ig. d
ohn CLEM CLARKE,
elacroix-Liberty Leading the People,
968,
ew Haven, Yale University Art Gallery.

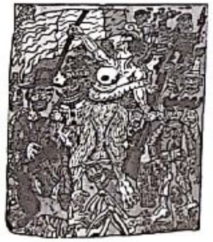


Fig. e
Robert COMBAS,
Sans titre, *1986,*
collection particulière.

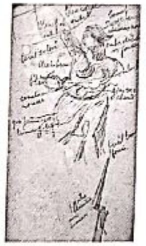


Fig. f
Maurice DENIS,
Etude d'après
La Liberté guidant le peuple *de Delacroix*,
collection particulière.

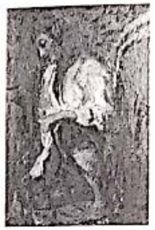


Fig. g
Henri FANTIN-LATOUR,
Détail d'après Femmes d'Alger *de Delacroix*,
localisation inconnue.

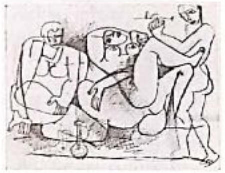


Fig. h
LE CORBUSIER,
Etude d'après Femmes d'Alger *de Delacroix*,
collection particulière.

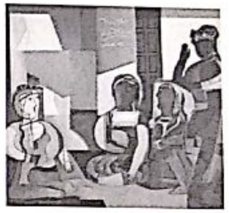


Fig. i
Max PAPART,
Variation sur Femmes d'Alger *de Delacroix*,
collection particulière.

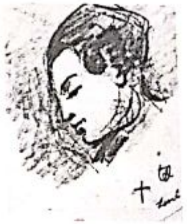


Fig. j
Paul CÉZANNE,
Etude d'après Femmes d'Alger *de Delacroix*, détail
Bâle, Kunstmuseum.

Femmes d'Alger sera pour Picasso en 1954-1955 l'occasion et le prétexte d'une illustre série de tableaux et de dessins (cat. 236-265). La série de dessins de Le Corbusier est moins connue : celui-ci réalisa autour de 1930, puis en 1963-1964, une suite de dessins d'après le chef-d'œuvre de Delacroix qui devaient donner lieu dans son esprit à une grande composition murale, qu'il ne put exécuter (fig. h).[9] Tout près de nous, Max Papart expose en 1992 une variation pour les *Femmes d'Alger*, « Hommage to Delacroix and Serge Poliakoff » (fig. i). Matisse, lui, est parfois réticent en face de Delacroix ; mais l'attrait de l'Orient, le goût des harmonies somptueuses et rares, décoratives si l'on veut, réunit les deux peintres[10] ; à Tanger, il dessine le panorama de la rade en se souvenant que Delacroix l'avait utilisé pour l'arrière-plan de ses *Croisés*.[11]

Ainsi tous les aspects de Delacroix – sa veine littéraire, sa veine de décorateur mural, sa veine d'artiste engagé, sa veine orientaliste – ont-ils été exploités tour à tour. Son modernisme, nous l'avons suggéré, est une idée reçue, mais à manier avec prudence.

Manet copie sa *Barque de Dante*, mais, avide de simplifications, « n'aime pas son métier » (cat. 168). Renoir, lui, nous l'avons vu, s'inspire de ses sujets, mais emprunte aussi beaucoup à sa technique. Le jeune Cézanne, sensible à la fièvre et à la violence de Delacroix, exécute des croquis de détail d'après le plafond de la galerie d'Apollon, d'après le *Sardanapale*, d'après *Femmes d'Alger* (fig. j)[12] et la *Liberté*, d'après les *Croisés* (voir cat. 169). Et Delacroix le coloriste (la couleur, « cette partie musicale de la peinture », écrivait-il à Baudelaire le 8 octobre 1861) est le responsable, ou la caution, des grands mouvements issus de l'impressionnisme. C'est là que réside la véritable postérité de Delacroix. On peut sourire de ceux qui ne voient chez lui que « le précurseur de l'impressionnisme », avec lequel il a, c'est vrai, peu à voir. Mais son sens et sa science des couleurs, leurs juxtapositions en fonction de la loi des complémentaires, sa techstyle, le dessin, la couleur, la technique de Delacroix. On vanterait, on donnerait aussi en exemple sa culture, son goût, l'élégance française de son esprit. Au Sénat, au Palais-Bourbon, il a la majesté de Poussin et l'éloquence de Lebrun. »[5]

Delacroix est aussi le peintre engagé dans son siècle, celui de *La Liberté sur les barricades* et des *Massacres de Scio*. Il y a là tout un aspect fervent qui retiendra beaucoup d'artistes, particulièrement dans la seconde moitié du XX^e^ siècle. La *Liberté* reste un des tableaux du Louvre dont la postérité est la plus riche ; si riche qu'on ne peut ici que l'évoquer (fig. d, e).[6] Citons précisément Maurice Denis (fig. f), qui en prend un croquis avant de l'introduire dans son *Histoire de l'art français*, peinte en 1925 sur une coupole du Petit Palais. Guttuso, qui mêlera l'image de la *Liberté* et celle du *Marat* de David, traduira de même les *Femmes d'Alger* en termes politiques, en les faisant pleurer sur le tragique de la guerre d'Algérie (cat. 177). Cette fortune, qui va susciter maintes exploitations politiques et publicitaires, conduit, on le sait, jusqu'à nos timbres-poste et à nos billets de banque.

Delacroix peintre orientaliste : c'est là un des versants les plus féconds et les plus admirés de l'œuvre, celui par lequel, à travers Picasso et Matisse, son influence s'étend en profondeur jusqu'à notre siècle. *Femmes d'Alger* a toujours été l'un des tableaux du Louvre les plus admirés des peintres : un tableau-culte, dirait-on aujourd'hui ! Fantin-Latour le copie plusieurs fois (fig. g)[7], Cézanne parle avec délectation du rouge des babouches, dont il compare la saveur à celle d'un verre de vin dans le gosier. Renoir, qui par ailleurs reçoit la commande de Jean Dollfus, un industriel de Mulhouse, de la belle copie de *La Noce juive* (1875) aujourd'hui à Worcester[8], s'inspire à plusieurs reprises des *Femmes d'Alger* (« Quand on a fait cela, s'émerveille-t-il, on peut dormir tranquille ») : c'est le cas pour *Femme d'Alger* (1870) de la National Gallery de Washington ou *Parisiennes en costume algérien* (1872) du musée national d'Art occidental de Tokyo. *La Noce juive* va également être copiée par Odilon Redon (cat. 171) et faire l'objet d'un brillant pastiche par Alfred Dehodencq, *La Fête juive au Maroc* (1870) du musée de Poitiers.

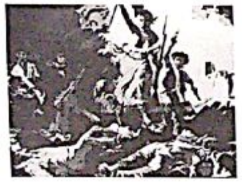


Fig. d
John Clem Clarke,
Delacroix-Liberty Leading the People,
1968,
New Haven, Yale University Art Gallery.

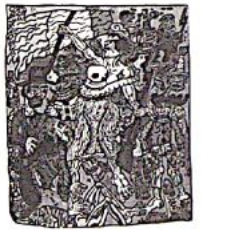


Fig. e
Robert Combas,
Sans titre, *1986,*
collection particulière.

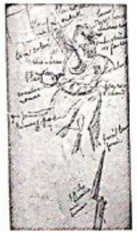


Fig. f
Maurice Denis,
Etude d'après
La Liberté guidant le peuple *de Delacroix,*
collection particulière.

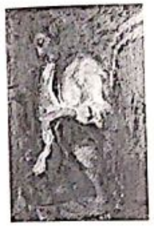


Fig. g
Henri Fantin-Latour,
Détail d'après **Femmes d'Alger**
de Delacroix,
localisation inconnue.

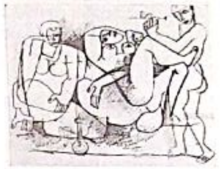


Fig. h
Le Corbusier,
Etude d'après **Femmes d'Alger**
de Delacroix,
collection particulière.

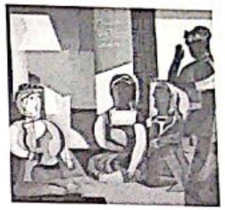


Fig. i
Max Papart,
Variation sur **Femmes d'Alger**
de Delacroix,
collection particulière.

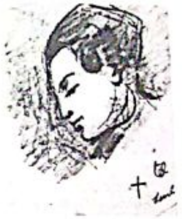


Fig. j
Paul Cézanne,
Etude d'après **Femmes d'Alger**
de Delacroix, détail
Bâle, Kunstmuseum.

Femmes d'Alger sera pour Picasso en 1954-1955 l'occasion et le prétexte d'une illustre série de tableaux et de dessins (cat. 236-265). La série de dessins de Le Corbusier est moins connue : celui-ci réalisa autour de 1930, puis en 1963-1964, une suite de dessins d'après le chef-d'œuvre de Delacroix qui devaient donner lieu dans son esprit à une grande composition murale, qu'il ne put exécuter (fig. h).[9] Tout près de nous, Max Papart expose en 1992 une variation pour les *Femmes d'Alger*, « Hommage to Delacroix and Serge Poliakoff » (fig. i). Matisse, lui, est parfois réticent en face de Delacroix ; mais l'attrait de l'Orient, le goût des harmonies somptueuses et rares, décoratives si l'on veut, réunit les deux peintres[10] ; à Tanger, il dessine le panorama de la rade en se souvenant que Delacroix l'avait utilisé pour l'arrière-plan de ses *Croisés*.[11]

Ainsi tous les aspects de Delacroix – sa veine littéraire, sa veine de décorateur mural, sa veine d'artiste engagé, sa veine orientaliste – ont-ils été exploités tour à tour. Son modernisme, nous l'avons suggéré, est une idée reçue, mais à manier avec prudence.

Manet copie sa *Barque de Dante*, mais, avide de simplifications, « n'aime pas son métier » (cat. 168). Renoir, lui, nous l'avons vu, s'inspire de ses sujets, mais emprunte aussi beaucoup à sa technique. Le jeune Cézanne, sensible à la fièvre et à la violence de Delacroix, exécute des croquis de détail d'après le plafond de la galerie d'Apollon, d'après le *Sardanapale*, d'après *Femmes d'Alger* (fig. j)[12] et la *Liberté*, d'après les *Croisés* (voir cat. 169). Et Delacroix le coloriste (la couleur, « cette partie musicale de la peinture », écrivait-il à Baudelaire le 8 octobre 1861) est le responsable, ou la caution, des grands mouvements issus de l'impressionnisme. C'est là que réside la véritable postérité de Delacroix. On peut sourire de ceux qui ne voient chez lui que « le précurseur de l'impressionnisme », avec lequel il a, c'est vrai, peu à voir. Mais son sens et sa science des couleurs, leurs juxtapositions en fonction de la loi des complémentaires, sa tech-

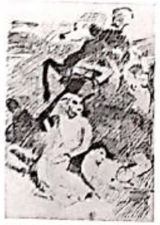


Fig. k
André DERAIN,
Etude d'après **Les Massacres de Scio**
de Delacroix,
Paris, musée national d'Art moderne.

nique de flochetage ou de hachures en fonction du mélange optique, tout cela a été passionnément étudié, expérimenté, vécu par deux générations de peintres. C'est Cézanne qui copie une aquarelle de *Fleurs* de Delacroix, Gauguin qui parle des couleurs du maître, de « ses accords répétés de marrons et de violets sourds », c'est Van Gogh qui copie ses inventions d'après de médiocres gravures en noir et blanc et « réinvente » des palettes de bleus, de mauves et de jaunes d'or.

Odilon Redon commente mieux que personne les couleurs des *Femmes d'Alger*[13] et Seurat analyse dans le détail, avec une parfaite justesse d'œil, plusieurs tableaux de Delacroix en y cherchant les principes scientifiques qu'il va appliquer dans son œuvre avec le divisionnisme. Dans *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), Signac affirme le rôle premier de Delacroix, qui montre « la voie à suivre et le but à atteindre aux coloristes qui devaient lui succéder [...] Il leur a livré le secret des lois qui régissent la couleur [...] Il leur démontre combien une coloration unie et plate est inférieure à la teinte produite par les vibrations d'éléments divers combinés. Il leur assure les ressources du mélange optique, promettant de créer des teintes nouvelles [...] Il les incite à tout oser, à ne jamais craindre que leurs harmonies soient trop colorées ». Il regrette que Delacroix ne soit pas allé plus loin et « n'ait pas songé à ne peindre qu'avec les couleurs pures et virtuelles du prisme. [...] Mais voici venir d'autres peintres qui feront une nouvelle étape vers la lumière en ne peignant plus qu'avec les couleurs de l'arc-en-ciel »[14].

On sait bien que Derain et Matisse, quoiqu'ils soient rebelles à toute théorisation, sont les héritiers de ces précurseurs et, le premier pour quelques années seulement, rendent hommage à Delacroix : les plus beaux des dessins de l'album de Derain (vers 1904-1906 ; voir cat. 87 ; fig. 165 b) sont ceux exécutés d'après *Les Massacres de Scio* et *Le Naufrage de don Juan* (fig. k et l) ; dessins violents, d'une sève primitive. Il y aurait d'ailleurs à étudier l'influence du dessin de Delacroix – ce dessin magnifiquement imprécis, dynamique et flottant, aux lourds traits de plume, avec son sens de la tache et son goût des hachures – chez Gauguin, chez Signac, chez Matisse lui-même.

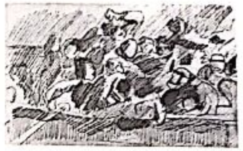


Fig. l
André DERAIN,
Etude d'après **Le Naufrage de don Juan**
de Delacroix,
Paris, musée national d'Art moderne.

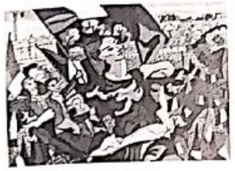


Fig. m
Charles LAPICQUE,
Le 30 mai, *1968*,
collection particulière.

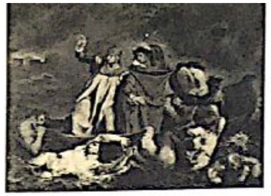
Plus près de nous, le regard le plus lucide sur Delacroix est peut-être celui de Lapicque, lui aussi théoricien sensible de la couleur, qui paraphrase, en 1968 ! la *Liberté* (fig. m) et laisse de nombreuses Chasses aux fauves (*La Route de Nagpour*, 1961, Dijon) héritières des rêveries orientales de son aîné. Les hommages directs à Delacroix sont ceux que lui rendent les lyriques du geste ou de la couleur. Le Salon de mai de 1963 invite les artistes à rendre hommage à Delacroix, et en particulier à l'*Entrée des croisés* dont Labisse, Dayez, Erro, Monory donnent différentes variantes. Lapoujade refuse l'anecdote et envoie un grand tableau lyrique, Le Moal refuse lui aussi le « sujet » et intitule significativement son tableau *Orage sur mer ou Hommage à Delacroix*, Messagier expose la grande toile qui résume le chef-d'œuvre en grands rythmes ondoyants comme une chevelure dans le vent (cat. 178).

Delacroix trop complet, trop cultivé ? Il ne figure pas aujourd'hui parmi les peintres qui retiennent le plus, et les sortilèges d'Ingres paraissent autrement plus forts pour les artistes contemporains. Est-ce parce que sa peinture ne peut, comme on croit possible de le faire pour celle de son éternel rival, être traduite par les reproductions, réduite à des images ? Ce peintre d'intelligence et de saveur ne se livre qu'à celui qui veut bien regarder ses tableaux longuement – encore une fois, comme ceux des peintres anciens. Delacroix, populaire et inactuel, est devenu curieusement aujourd'hui un artiste pour quelques-uns.

J.-P. C.

---

1. Chappuis, 1973, n° 619 ; anc. coll. R. von Hirsch à Bâle, daté par Chappuis vers 1882-1885.
2. Zervos, XVI, 1965, fig. 320.
3. Voir pour Mondzain le cat. exp. Aix-en-Provence, 1983, p. 183, fig. p. 81.
4. Voir son *Dante et Virgile* de 1857-1858 (coll. part.) ; voir H. Loyrette, cat. exp. Rome, 1984-1985, n° 45, repr. coul.
5. *Journal*, II, p. 172 et III, p. 37.
6. Voir pour les exemples donnés *in* cat. exp. Hanovre, 1979, p. 78-84 (repr.)
7. Une grande copie de 1875, anc. coll. Katia Granoff, peut-être celle de l'anc. coll. Viau, vente Paris, 11 XII 1942, n° 217 ; le détail seul de la femme de droite, ici reproduit, de 1854, probablement collection des héritiers de M. de Launoy.
8. Voir Brahm, 1952, p. 269-286 et cat. exp. Londres, 1984, n° 107, repr. coul.
9. Rafi, 1968, p. 50-56, avec huit dessins reproduits.
10. Schneider, 1984, p. 162-163.
11. *Ibid.*, p. 460.
12. Chappuis, 1973, n° 186.
13. *A soi-même*, 1922, éd. 1961, p. 179 cité par André Lhote, 1946, p. 287-288.
14. « Notes inédites sur Delacroix », 1881, *Bulletin de la vie artistique*, 1er et 15 avril 1922, cité par Georgel, 1975, p. 12-13.



DELACROIX
La Barque de Dante
1822
Inv. 3820

Adolphe Félix
CALS
Paris, 1810 - Honfleur, 1880

166

La Barque de Dante
d'après Delacroix, 1846

Toile.
H. 0,325 ; L. 0,423.

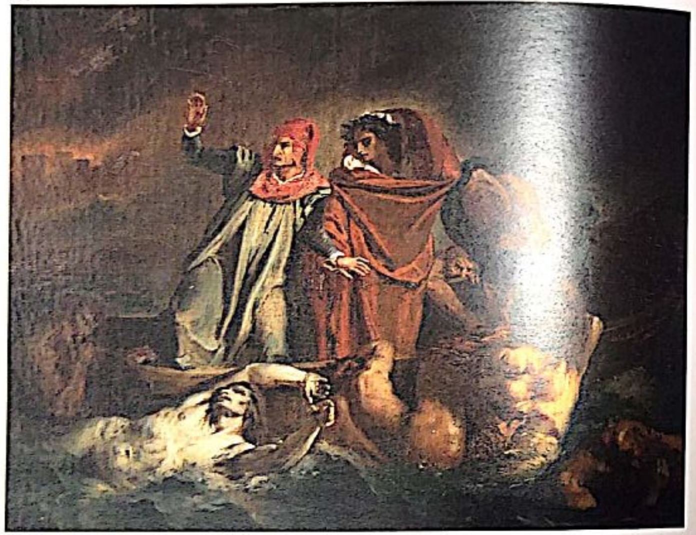
Provenance
Anc. coll. Doria. Inv. 969.9.1.

Bibliographie
Alexandre, 1900, p. 215

Exposition
Honfleur-Lisieux-Senlis, 1990-1991, n° 97.

Dieppe, Château-musée.

166



Voir pour les copies faites au Louvre par Cals la notice n° 156 de ce catalogue.

Cette copie de *La Barque de Dante*, exécutée en 1846, est la plus ancienne conservée de l'artiste. Les touches bien visibles concourent à un effet vibrant et savoureusement pictural, mais sans la technique de « flochetage » qui prévaudra ensuite ; le sens très juste des valeurs met bien en place les volumes, dans une parfaite fidélité à l'original.

J.-P. C. - M.-A. D.

Anselm
FEUERBACH
Spire, 1829 - Venise, 1880

167

La Barque de Dante
d'après Delacroix,
vers 1852-1853 ?

Toile.
H. 0,255 ; L. 0,345.

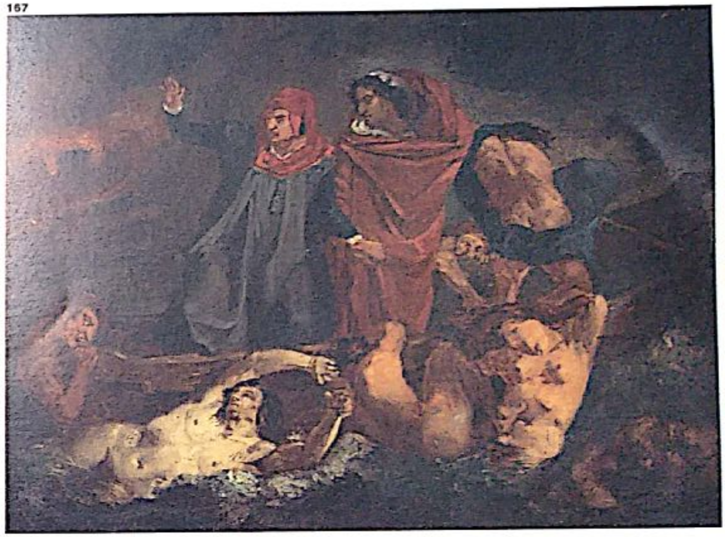
Provenance
Commerce d'art, Mannheim ; Historisches Museum der Pfalz, prêt de la ville de Spire de 1964 à 1978 ; 1978, prêt à la Feuerbachhaus de Spire. Inv. 122.

Bibliographie
Uhde-Bernays, 1929, n° 360, fig. 311.

Expositions
Karlsruhe, 1976, n° 11, repr. ; Munich, 1987-1988, n° 55, repr.

Spire, Kunstbesitz der Stadt.

167



Feuerbach se rend à Paris en 1851 après une première formation à Düsseldorf et à Munich. Il entre pendant l'hiver 1852-1853 dans l'atelier de Couture, après une période d'indépendance où il copie beaucoup au Louvre, comme en témoigne une copie de la partie droite de *L'Apothéose d'Henri IV* de Rubens (fig. a). « Je me dirige de tous côtés, les copies que je fais ici pourront me servir pendant toute ma vie ; je les peins petites, afin de mieux saisir leur force, aussi bien dans l'exécution que pour ce qui concerne le rapport avec le format. Dans quelques mois ma chambre en sera toute remplie », écrit-il le 8 août, 1851. Puis, le 24 août : « J'ai tellement de copies et d'études que bientôt je ne saurai plus qu'en faire » (cat. exp. Karlsruhe, 1976, n° 10, p. 160).

Feuerbach s'établira ensuite en Italie, et l'inspiration puisée dans la Renaissance florentine et vénitienne remplacera celle prise chez Rubens, puis chez Couture (grande et belle copie de 1855 de *L'Assomption* de Titien des Frari à Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle).

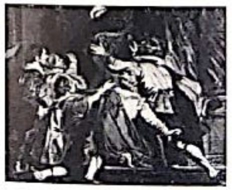
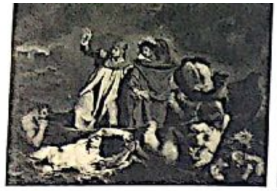


Fig. 167 a
FEUERBACH,
Détail d'après **L'Apothéose d'Henri IV** *de Rubens*,
Spire, Historisches Museum.

Sa copie de *La Barque de Dante* date certainement de sa période parisienne, qui dure jusqu'à 1854 (vers 1852-1853 ?). L'idée d'Uhde-Bernays (1929) d'y voir une peinture exécutée de mémoire à Rome en 1858 a été rejetée. Le jeune peintre allemand a donc choisi d'aller copier au Luxembourg le chef-d'œuvre peint par Delacroix lorsqu'il avait son âge. Manet, condisciple de Feuerbach chez Couture, copiera le même tableau un ou deux ans plus tard (cat. 168). Les thèmes et peut-être la facture de toiles de Feuerbach de 1857-1858, *Dante et Virgile aux enfers* de Munich, *Mort de Dante* de Spire, apparaissent comme des échos de cette copie de *La Barque de Dante*.

J.-P. C. - M.-A. D.



DELACROIX
La Barque de Dante
1822
Inv. 3820

Edouard
MANET
Paris, 1832 - *Id.*, 1883

168

La Barque de Dante
d'après Delacroix, vers 1855

Toile.
H. 0,380 ; L. 0,460.

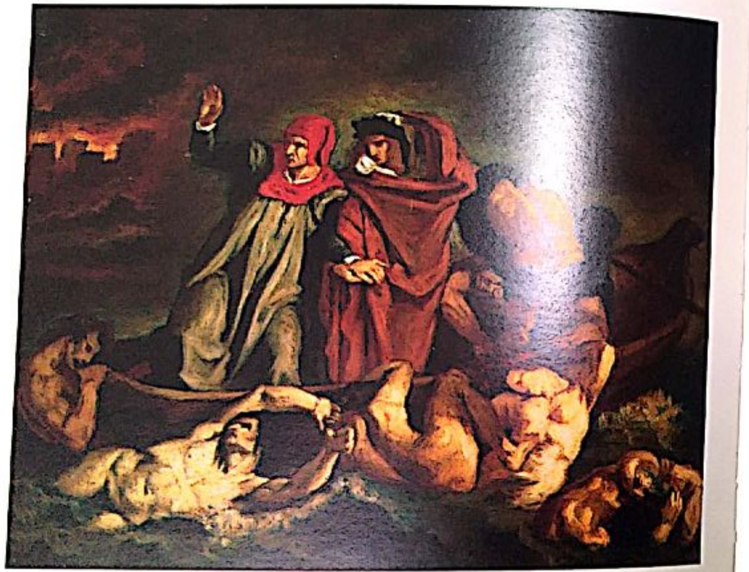
Provenance
Vente Bodinier, 1903, n° 5 ; coll. Paul Chéramy ; acquis à la vente Chéramy, 1908, n° 217. Inv. B 830.

Bibliographie
Vincent, 1956, p. 236 ; Rouart et Orienti 1970, n° 4A ; Boime 1971, p. 130.

Exposition
Paris, 1983, n° 1, repr.

Lyon, musée des Beaux-Arts.

168



Les circonstances dans lesquelles Manet copia *La Barque de Dante* nous sont connues grâce aux souvenirs d'Antonin Proust, grand ami de Manet, qui relate, sans préciser malheureusement l'année (1854 ?), une visite au musée du Luxembourg des deux jeunes gens en compagnie de Raffet et d'Eugène Devéria.

Plus tard, lorsque son *Buveur d'absinthe* (Copenhague) fut refusé au Salon de 1859, Manet, qui accusait Couture de l'avoir dénigré, fut reconnaissant à Delacroix d'avoir apprécié son tableau : « [...] ce qui me console, c'est que Delacroix l'a trouvé bien. Car on me l'a affirmé. Delacroix l'a trouvé bien. C'est un autre rapin que Couture, Delacroix. Je n'aime pas son métier. Mais c'est un monsieur qui sait ce qu'il veut et qui le fait comprendre » (rapporté par Proust, 1897, p. 24).

La copie de Lyon, puissante et expressive mais sage et fidèle, doit être le tableau peint au Luxembourg peut-être en 1854 ; Françoise Cachin (cat. exp. Paris, 1983) émet l'hypothèse d'une copie exécutée vers 1855, date à laquelle *La Barque de Dante* fut exposée à l'Exposition universelle.

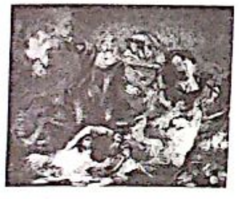


Fig. 168 a
MANET,
La Barque de Dante *d'après Delacroix*,
New York, Metropolitan Museum of Art.

Une autre copie par Manet du même tableau, un peu plus petite (fig. a ; Sterling et Salinger, 1967, p. 24-25) et souvent jugée contemporaine de la toile lyonnaise, est considérée comme plus tardive par Françoise Cachin, qui retient comme hypothèse la date de 1859 portée sur une photographie par Lochard du tableau (Bibliothèque nationale, Estampes, fonds Moreau-Nélaton). L'exécution abrégée, les variantes volontaires comme l'incendie à gauche, le rythme dansant conféré par l'animation des touches, le coloris plus vif suggèrent en effet une datation relativement éloignée de celle du tableau de Lyon.

Sterling et Salinger (1967, p. 25) parlent de deux dessins préparatoires de Manet pour son tableau de Lyon que nous ne connaissons pas.

Une étude peinte de la figure du damné, au premier plan à gauche, donnée à Manet, est passée en vente (Londres, Sotheby's, 19 VI 1964, n° 104 ; Mathey, 1966, n° 78, p. 34, repr.).

J.P.C. - M.-A. D.

Paul
CÉZANNE
Aix-en-Provence, 1839 - *Id.*, 1906

169

La Barque de Dante
d'après Delacroix, vers 1864 ?

Toile.
H. 0,225 ; L. 0,330.

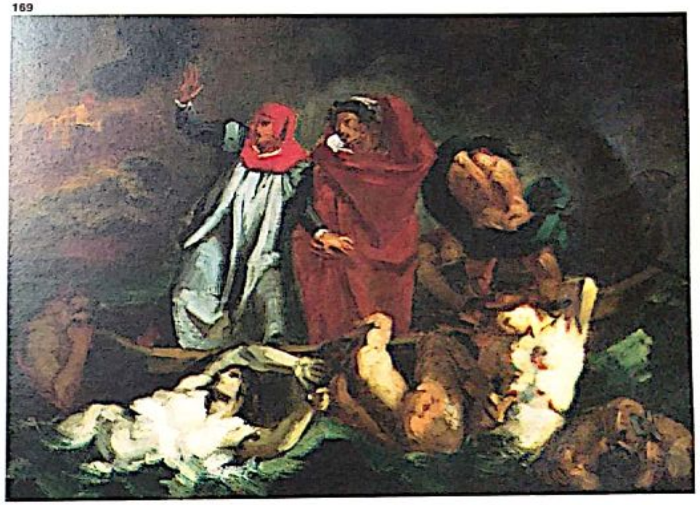
Provenance
Joachim Gasquet, Aix-en-Provence ; Xavier de Magallon (ami de Gasquet), Aix-en-Provence ; Alfred Gold, Berlin ; Eugène Blot, Paris ; vente Eugène Blot, Paris, 23 IV 1937, n° 52 ; Galerie Storran, Londres ; Kenneth Clark ; lady Clark, Londres ; E. V. Thaw, New York.

Bibliographie
Venturi, 1936, n° 125 ; Lichtenstein, 1964, n° 6, p. 56 ; Lichtenstein, 1975, p. 117, fig. 1, p. 116 ; Picon et Orienti, 1975, n° 45, p. 88, repr. ; Johnson, 1981, p. 73-74.

Exposition
Paris, 1988, p. 21, n° 5, p. 76, repr. et p. 186.

Cambridge, collection particulière.

169



Delacroix est du nombre des grandes admirations de Cézanne. L'inspiration que ce dernier a pu puiser chez son aîné a été très complètement analysée par Sara Lichtenstein (1964 et 1975).

Pour s'en tenir aux œuvres du Louvre, on se souvient de croquis d'après la figure du Sardanapale (RF 2346 ; coll. part. ; Chappuis, 1973, n° 141, repr., à deux reprises), d'après un dieu (une déesse ?) fleuve de l'*Apollon vainqueur du serpent Python* de la galerie d'Apollon (Chicago, Art Institute ; *ibid.*, n° 491, repr.), quatre dessins d'après plusieurs figures de la même œuvre (Bâle, Kupferstichkabinett ; *ibid.*, n° 195, repr. ; trois en coll. part. ; Chappuis, n° 180, 181, 194 bis, repr.), d'après l'*Autoportrait au gilet vert* (anc. coll. Hirsch ; Chappuis, n° 619, repr.), d'après la tête d'une des *Femmes d'Alger* (Inv. 3824 ; Bâle, Kupferstichkabinett ; *ibid.*, n° 186, repr.).

En dehors de la célèbre aquarelle d'après la *Médée* (Zurich), exécutée d'après le tableau de Lille, peut-être par l'intermédiaire d'une lithographie, plutôt que d'après la version du Louvre (voir Rewald, 1984, n° 145, repr.), on doit citer un petit tableau, *Hamlet et Horatio* (vers 1870-1873 ; Picon-Orienti, 1975, n° 46), lointainement inspiré de la toile du Louvre (RF 1942) entrée au musée, avec le legs Cottier, seulement en 1903, et donc plutôt inspiré encore une fois d'une lithographie (voir aussi Lichtenstein, 1964, n° 6, p. 56).

Cézanne obtint le 20 novembre 1863 l'autorisation de copier au Louvre ; il écrit en février 1864 à son ami Numa Coste qu'il n'a « plus touché depuis deux mois à sa [mot illisible] d'après Delacroix », ce qui pourrait constituer une allusion à la présente copie selon Lawrence Gowing (cat. exp. Paris, 1988), qui la date « vers 1864 ».

Sans se laisser aveugler par la théorie d'un premier Cézanne « maladroit », on reste surpris par la façon dont est ici traduit le modelé, en facettes fines et précises, avec l'indication presque élégante de certains détails, comme les mains de Dante, inhabituelles chez le peintre, au pinceau d'habitude plus lourd et emporté.

J.P.C. - M.-A. D.

Delacroix
La Liberté guidant le peuple
1830
Inv. RF 129

Jean-Baptiste
CARPEAUX
Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

170

La Liberté guidant le peuple
d'après Delacroix

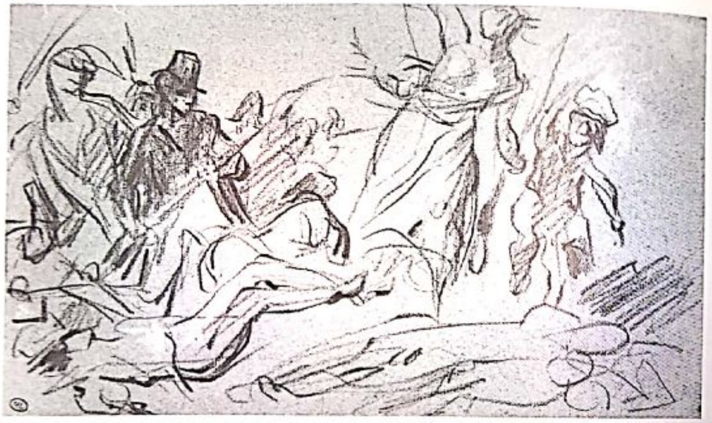
Crayon noir avec rehauts de blanc sur papier gris.
H. [illegible] ; L. [illegible].

Provenance
Don du baron [illegible] au Louvre en 1882 ; Lugt [illegible] ; Inv. RF [illegible].

Bibliographie
Guiffrey et Marcel, 1909, III, n° 2130 ; [illegible], 1981, p. [illegible], n° [illegible], p. [illegible], fig. [illegible] ; Toussaint, 1982, p. [illegible], n° [illegible].

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

170



« De Delacroix, Carpeaux avait la fougue, le mouvement, la turbulence ; il tord les membres, mêle la terre et le marbre, anime la matière même, rudoie la pierre, insuffle la vie à l'immobilité. » Anne Guillemot, dans la préface à une vente de l'atelier de Carpeaux (14 XII 1996, p. 9) où figure un carnet de Delacroix, résume-t-il bien ce qui relie les deux artistes. Les quatre-vingt-quatre dessins figurant dans une autre vente de l'atelier, plus tardive (8-9 XII 1913, n° [illegible]), et provenant en grande partie de la vente Delacroix de 1864, démontrent s'il en était besoin la grande admiration que Carpeaux lui portait. Ici les coups de crayon hâtifs, comme fouettés, du sculpteur ne retiennent que les grandes lignes de la composition (une autre étude d'après *La Liberté*, au cadrage plus resserré, se trouve à Valenciennes, fig. a) et parviennent à en capter la fièvre et la tension. Ce sont ces qualités d'expressivité que Carpeaux a communiquées à nombre de ses œuvres comme le fronton de l'hôtel de ville de Valenciennes ou le monument du maréchal Moncey, toutes deux sur le thème de « la Défense ». L'attraction qu'exerça Delacroix sur Carpeaux ne peut être évoquée sans celle d'un autre « contemporain », Géricault. Comme nous l'a fait remarquer Anne Pingeot, on retrouve plusieurs citations du *Radeau de la Méduse* dans le groupe d'Ugolin ou dans le socle du monument, déjà cité, de Moncey (maquette au Petit Palais).

J.-P. C. - M.-A. D.

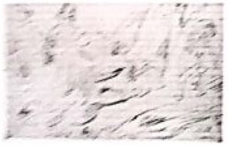


Fig. 170 a
Carpeaux,
La Liberté guidant le peuple
d'après Delacroix
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

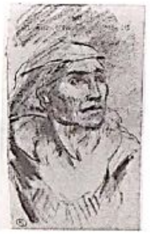


Fig. 170 b
Carpeaux,
Etude d'après **Les Massacres de Scio** *de Delacroix*,
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Delacroix
Noce juive dans le Maroc
1839
Inv. 3825

Odilon
REDON
Bordeaux, 1840 - Paris, 1916

171

Etude de détail d'après
La Noce juive
de Delacroix

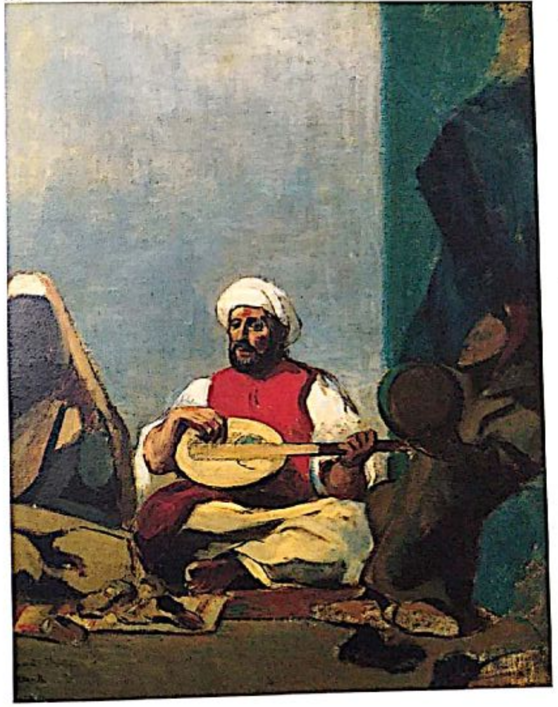
Toile.
H. 0,400 ; L. 0,322.
S.b.g. : *D'après D alger / Od.R.*

Provenance
Donation Ari et Suzanne Redon, 1982.
Inv. RF 1984-37.

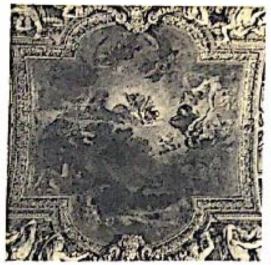
Bibliographie
Bacou, 1984, n° 4.

Paris, musée d'Orsay.

171



REDON



DELACROIX
Apollon vainqueur du serpent Python
1850-1851
Inv. 3818

172

Apollon vainqueur du serpent Python

d'après Delacroix, 1872 ?

Toile.
H. 0,710 ; L. 0,650.
S.b.d. : *ODILON REDON.*

Provenance

Don Leblond, 1935, selon une annotation au SED du département des Peintures ; don L. Vollard le 6 I 44 selon le fichier du musée des Arts africains et océaniens (l'inscription *Vollard* sur le châssis semble confirmer cette provenance). AF 14340 ; déposé au Louvre en 1992. Inv. DL 1992-1.

Exposition

Peut-être Paris, 1910, n° 18.

Paris, musée du Louvre.

C'est probablement dans les années 1860-1870, époque où le nom de Redon figure sur les registres des cartes de permissions (LL 16, années 1862 et 1864) que l'on peut dater les nombreuses copies au crayon (et quatre à l'huile) entrées au Louvre en 1982 grâce à la donation de son fils Arï. On y trouve des études faites au Louvre aussi bien d'après l'antique, d'après des dessins de l'école italienne exposés en 1866 (Lorenzo di Credi, Michel-Ange, Signorelli, fig. 61 a ; Raphaël, Corrège, Andrea del Sarto [cat. 197], Primatice, par exemple) que d'après des tableaux de Léonard (cat. 196), Rembrandt (MI 958 et fig. 163 b), Delacroix (MI 891) et Géricault (Inv. 2637, Inv. 4885).

La collection Woodner conserve par ailleurs deux dessins sans doute légèrement plus tardifs, l'un d'après Solario (MI 735, entré au Louvre en 1868), l'autre d'après un dessin d'Holbein (Inv. 18693), vraisemblablement d'après une photographie (reproduits *in* Gott, 1990, nos 10 et 19). Enfin, le « Carnet de Chicago », analysé par Ted Gott (1992) et daté vers 1880, comporte plusieurs copies d'après les antiques du Louvre.

Moins connues sont les tentatives qu'il répéta, toujours vainement, auprès de l'Administration des Beaux-Arts afin d'obtenir des commandes de copies : « Rembrandt, Léonard de Vinci, Luini, sont les maîtres que je crois pouvoir le mieux reproduire » (lettre du 20 juin 1872, citée par Gamboni, 1989, p. 253).

L'importance que Redon accordait à ces études, dont il s'entoura jusqu'à la fin de sa vie (voir les photographies montrant Redon dans son atelier rue de Wagram en 1914 ; Gamboni, 1989, fig. 18) se manifeste dans ses écrits : « L'amour des maîtres n'est pas un bien grand défaut et ne blâmons pas trop l'archaïsme. Lorsqu'il est bien compris, l'archaïsme est une sanction. L'œuvre d'art descend directement d'une autre œuvre [...] Nulle autre surprise alors si le fervent disciple offre parfois la faible image d'un dieu qu'il cherche, qu'il adore » (*A soi-même*, éd. 1961, p. 176).

Delacroix, qu'il se proposa, également sans succès, de copier en 1879 (Gamboni, 1989, p. 255-256), marqua son adolescence. Le musée de Bordeaux conservait deux chefs-d'œuvre dont il exécuta des copies, réduites, à l'huile (*La Grèce expirant*, musée d'Orsay, et *La Chasse aux lions*, musée de Bordeaux).

Redon écrit en 1848 des lignes enthousiastes consacrées à Delacroix. Il voit dans *La Noce juive*, dont il copie le motif central dans une pâte riche et brillante, « la première page où cette imagination anxieuse se repose enfin, se cherche, médite et se recueille sur les pouvoirs de la palette et du registre des tons » (*A soi-même*, éd. 1961, p. 171).

La copie du plafond de la galerie d'Apollon, vraisemblablement d'après une photographie, est peut-être l'œuvre exposée chez Bernheim en 1910, datée dans le catalogue de 1872. Elle a dû être exécutée sur une toile carrée ou rectangulaire, comme semble l'indiquer le trait jaune qui borde la composition, avant d'être reportée sur un châssis reproduisant exactement les contours cruciformes du décor. L'aspect mat de la matière picturale et le coloris terne (la restauration en cours, pour l'exposition, contredira peut-être ce jugement) contrastent avec la description que Redon fit de l'original : « C'est le triomphe de la lumière sur les ténèbres. C'est la joie du grand jour opposée aux tristesses de la nuit et des ombres, et comme la joie d'un sentiment meilleur après l'angoisse » (*ibid.*, p. 175).
Le thème du char d'Apollon va hanter l'œuvre du peintre symboliste entre 1905 et 1916. A l'huile, au pastel ou à l'aquarelle, il tentera de traduire la portée symbolique de la couleur. C'est par là que son art peut se rattacher à celui du peintre romantique tant admiré : « Venise, Parme, Vérone n'ont vu la couleur que par le côté matériel. Delacroix seul touche à la couleur morale, à la couleur humaine ; c'est là son œuvre, et ses titres à la postérité » (*ibid.*, p. 176).

J.-P. C. - M.-A. D.

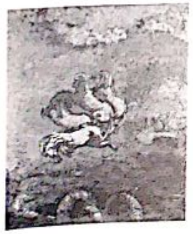


Fig. 172 a
REDON,
Le Char d'Apollon, pastel,
musée d'Orsay.

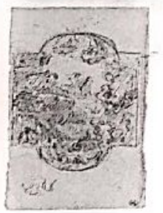
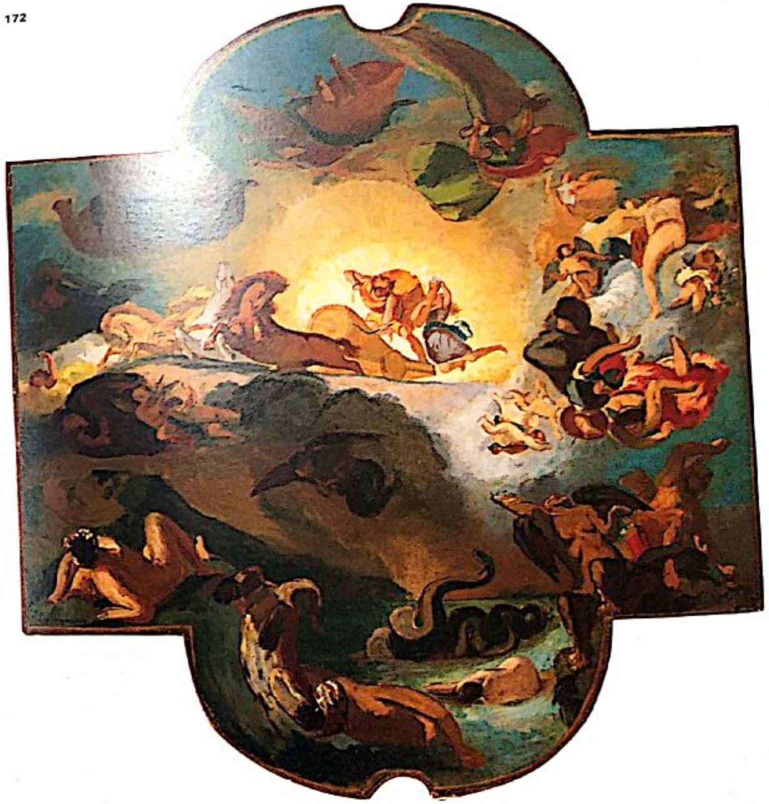
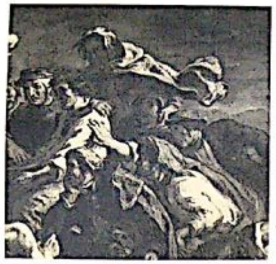


Fig. 172 b
Edgar DEGAS,
Crayon d'après **Apollon vainqueur du serpent Python,**
Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

172





DELACROIX
Le Naufrage de don Juan
1840
INV. RF 359, détail

Paul
GAUGUIN
Paris, 1848 - Atuona (îles Marquises), 1903

173

Croquis d'après une figure du Naufrage de don Juan *de Delacroix, vers 1888-1889*

Crayon.
H. 0,150 ; L. 0,095.
Carnet dit *album Walter*, ouvert p. 47 r.-46 v.
Annoté en b.d. : *d'après Delacroix* ; au milieu : *rouge*.

Provenance
Acquis de M. Berggmen par l'intermédiaire de M. Walter. Inv. RF 30569.

Bibliographie
Field, 1973, p. 111.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

Les sources de Gauguin ont été attentivement étudiées : on a cité les reliefs des temples de Borobudur, les reliefs égyptiens, les estampes japonaises, les figures de la colonne Trajane, on a évoqué Cranach, Holbein, Ingres, Prud'hon, Corot. Il faut y ajouter ses grands contemporains, Puvis de Chavannes, Cézanne et Degas, Manet bien sûr, dont il copia l'*Olympia* au Luxembourg en 1891, après son entrée dans les collections nationales (cat. exp. Paris, 1989, n° 117).

Michel Hoog a récemment insisté sur l'importance qu'a eue chez Gauguin la fréquentation des musées et relevé dans ses écrits les allusions qu'il y fait. On n'est pas surpris devant son intérêt, au Louvre, pour les antiquités égyptiennes et orientales ; il écrit en 1889 à propos des frises de Suse, installées en 1888 dans une galerie appelée galerie Dieulafoy : « Examinez attentivement au Louvre, dans la galerie Dieulafoy, les bas-reliefs des lions. Je prétends qu'il a fallu un immense génie pour imaginer des fleurs qui soient des muscles d'animaux ou des muscles qui soient des fleurs – Tout l'Orient mystique se retrouve là-dedans » (Hoog, 1991, p. 148). Lui qui conseille de trouver « le lait nourricier dans les arts primitifs » admire, de la même façon, la *Maestà* de Cimabue : « Vous allez souvent au Louvre, regardez attentivement Cimabue », écrit-il à Fontainas en mars 1899 et, à propos du rôle de la couleur « ouvrant une porte nouvelle sur l'infini et le mystère » : « Cimabue sembla indiquer à la postérité les pertes de cet Eden, mais la postérité répondit casse-cou » (Hoog, *ibid.*, p. 146).

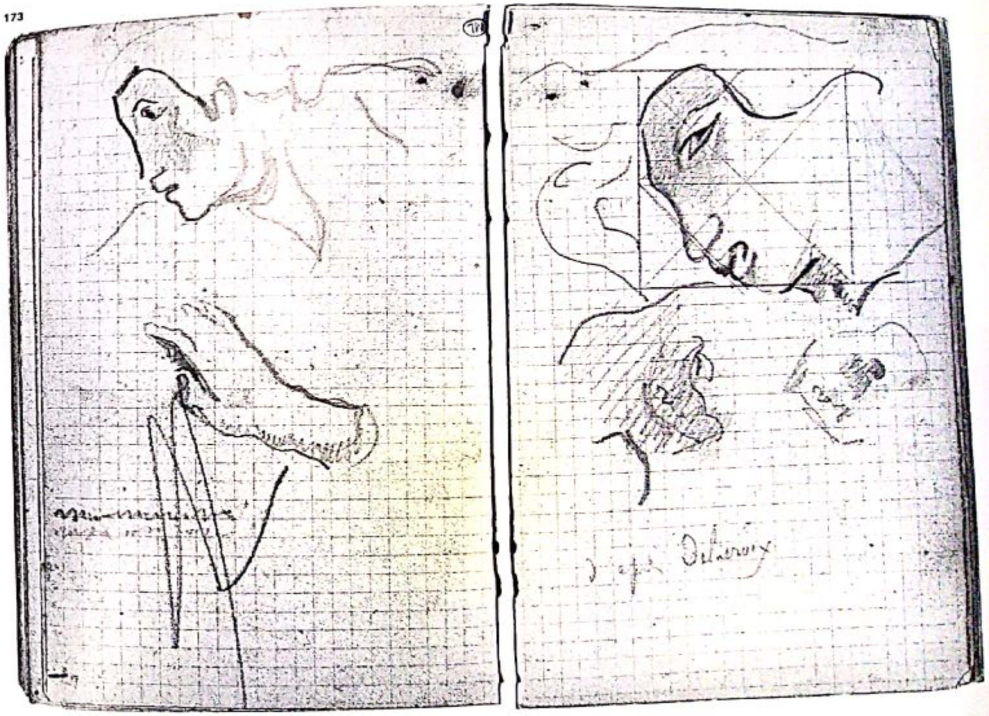
Mais c'est Delacroix qui est pour Gauguin la grande référence concernant l'importance de la couleur : « Delacroix, avec ses accords répétés de marrons et de violets sourds, vous suggère le drame », écrit-il dans la même lettre à Fontainas (*ibid.*, p. 146). Le rôle de Delacroix sur Gauguin apparaît capital, notamment dans les dernières années. Richard Bretell mentionne et reproduit les *Femmes d'Alger* comme une des sources de *Te rerioa* (Le Rêve) du Courtauld Institute de Londres, une des toiles majeures de la fin de la carrière de Gauguin (cat. exp. Paris, 1989, n° 223 ; voir aussi n° 268).

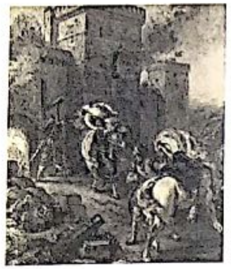
Le carnet exposé, dit *album Walter*, peut être daté de 1888-1889. Sur la page de gauche figurent deux croquis d'après *Le Naufrage de don Juan* de Delacroix, montrant le visage d'un des naufragés, vers la droite, coiffé d'un chapeau, et la main d'un de ses compagnons. Le trait de crayon cursif et appuyé témoigne d'une belle compréhension par Gauguin du style de dessinateur de Delacroix. Le visage incliné de la page de droite, mis au carreau, évoque de près celui d'une des *Femmes d'Alger*. Malgré l'œil ouvert et l'absence de foulard, une dérivation n'est pas impossible. On peut aussi le rapprocher du visage féminin des *Natchez*, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York, que Gauguin put voir à la rétrospective Delacroix en 1885, rapprochement que les cheveux dénoués peuvent autoriser, même si la comparaison trait à trait s'avère décevante. On évoquerait aussi bien, inversé, le profil de la captive des *Massacres de Chio*. Les profils de l'une et l'autre page sont au reste voisins, sans que l'on puisse, à notre avis, considérer que celui de droite, qui semble une étude précise pour un tableau (voir les motifs de fleurs et les indications de couleurs sur le buste), est une simple interprétation de celui de gauche.

Richard S. Field met justement les deux feuilles en rapport avec un dessin-empreinte des dernières années, conservé au British Museum de Londres, *Les Marquisiens* (1973, n° 86, repr.), en relation directe avec un tableau de 1902, non localisé aujourd'hui, *Les Amants* (Wildenstein, 1964, n° 614, repr. ; voir aussi cat. exp. Paris, 1989, n° 268, repr.). On retrouve ce profil très caractérisé sur les panneaux horizontaux de *La Maison du Jouir* (musée d'Orsay) et sur plusieurs autres tableaux de 1902.

J.-P. C. - M.-A. D.

173





DELACROIX
Rébecca enlevée par le Templier
1858
INV. RF 1392

Henri
MATISSE
Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954

174

L'Enlèvement de Rébecca
d'après Delacroix,
vers 1902-1904

Plume et encre noire.
H. 0,262 ; L. 0,187.
S.b.g. : *Henri Matisse.*
Inscription et signature en b.d. :
D'après E. D.-Henri Matisse.

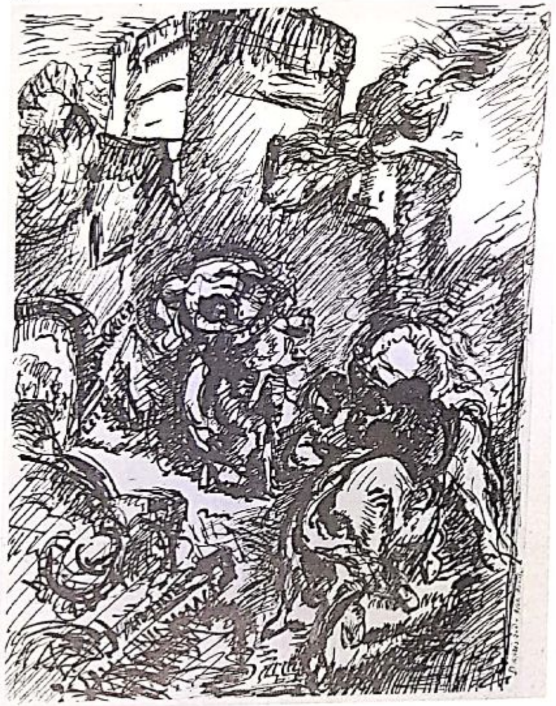
Provenance
Coll. W. M. Ivens ; vente New York, Parke-Bernett, 11 I 1963, n° 101, repr.

Bibliographie
Cowart, 1972, p. 148, n° 18, fig. 101 ; Bock, 1981, p. 16.

Exposition
New York, 1988, n° 67, repr.

New York, collection William O'Reilly.

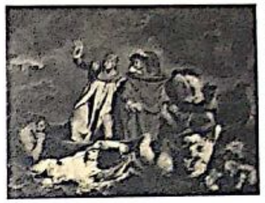
174



Cet exceptionnel dessin pose un problème de date : Wanda de Guébriant le date « vers 1898-1899 ». Or, *L'Enlèvement de Rébecca* n'est entré au Louvre, avec le legs Thomy Thiéry, qu'en 1902. Rien n'exclut que Matisse ait pu connaître l'œuvre, ou une photographie, avant cette date. Une datation entre 1902 et 1904, celle adoptée par Carolyn Logan en 1988 (cat. exp. New York, note 3, p. 211), paraît pourtant vraisemblable. La variété des tracés de la grosse plume, hachés, griffonnés, fouettés ou bouclés, la puissance des rythmes noués et reptiliens évoquent des dessins comme la *Femme nue de dos* du musée de Grenoble.

Matisse se montre ici particulièrement proche de Signac, dont un dessin datable de 1902-1903 d'après l'*Héliodore chassé du temple* de l'église Saint-Sulpice apparaît tout voisin d'esprit et de technique (cat. exp. Paris, 1963, n° 104, repr. ; Logan, cat. exp. New York, 1988, note 4, p. 211). Le livre de Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), donnait aux théories de Delacroix la première place et fut, on le sait bien, déterminant pour les Fauves.

J.-P. C.-M.-A. D.



DELACROIX
La Barque de Dante
1822
INV. 3820

Edvard
WEIE
Copenhague, 1879 - *Id.*, 1943

175

Dante et Virgile
d'après Delacroix, vers 1925

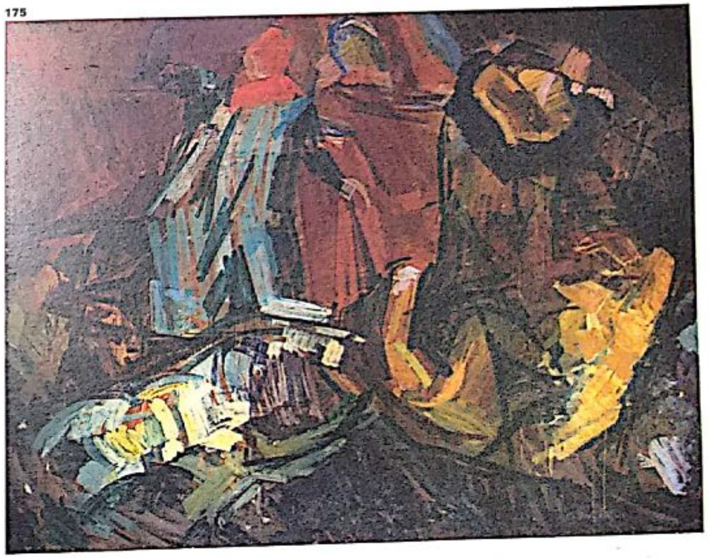
Toile.
H. 1,455 ; L. 1,870.

Provenance
Acquis en 1961 de la coll. Aage Dyssegaards. Inv. 2505.

Bibliographie
Lennart Gottlieb, cat. exp. Copenhague, 1987, p. 55-60 et n° 85.

Oslo, Nasjonalgalleriet.

175



Elève de Zahrtmann, Weie est reconnu comme l'une des figures centrales du modernisme au Danemark. Après un séjour en Italie en 1907, il vint pour la première fois à Paris en 1911-1912. Les « paraphrases », plutôt que les copies, qu'il fit de *La Barque de Dante* sont généralement datées d'un troisième séjour, en 1924 (si l'on suit son ami et biographe Swane, qui mentionne un second séjour en 1920-1921), en raison de l'apparition d'une œuvre sur ce thème, exposée en 1925 (voir Gottlieb, 1987, p. 55).

L'interprétation du tableau de Delacroix continua par la suite à inspirer Weie, comme le prouve une lettre qu'il adressa en septembre 1931 à Swane (*ibid.*, p. 56), ainsi que plusieurs aquarelles des années 30 où ne subsistent que des taches de couleurs pures (Copenhague, voir cat. exp. 1982, n° 49-51). Cette évolution vers une interprétation de plus en plus distante de *La Barque de Dante* est particulièrement sensible dans les deux versions conservées. D'abord dans celle de Stockholm, où priment le rôle simplificateur mais aussi les qualités lyriques de la couleur (on a souvent comparé l'art de Weie aux débuts de l'expressionnisme allemand) mis au service du grand thème romantique (fig. a, 1,81 × 2,01 ; *ibid.*, n° 84). Dans la seconde version, exposée ici, une palette plus restreinte et plus sourde, des coups de brosses appliqués comme des hachures délimitant de larges facettes, évoquent plus fortement la dimension dramatique.

On connaît également une autre toile inspirée du même tableau, qui fut coupée par la suite (1,53 × 1,38, coll. part., *ibid.*, n° Aa 86) ; enfin, vers 1930-1935, un *Dante et Virgile aux Enfers* (Copenhague) où toute similitude avec l'œuvre originale est gommée par l'envahissement de la matière et de la couleur (1,01 × 1,00, *ibid.*, n° 108, et cat. exp. Londres, 1992, p. 72-73 et n° 87).

Gottlieb (cat. exp. Copenhague, p. 52 et n° 72) a par ailleurs rapproché une version de *Fantaisie romantique* (Copenhague, vers 1920-1922) de l'*Antiope* de Corrège (INV. 42).

J.-P. C.-M.-A. D.

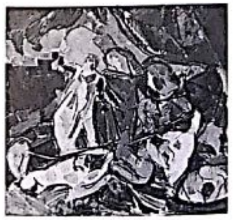
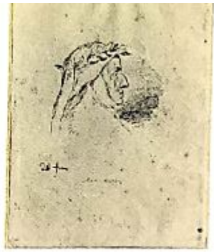


Fig. 175 a
WEIE,
Dante et Virgile, *vers 1924*,
Stockholm, musée d'Art moderne.



Delacroix
Portrait de Chopin en Dante
département des Arts graphiques
Inv. RF 20

Giorgio
De Chirico
Volos (Thessalie), 1888 - Rome, 1978

176

Profil de Dante sous les traits de Chopin
d'après Delacroix, 1934

Crayon noir et plume sur papier.
H. 0,190 ; L. 0,135.
Inscription et S.b. : *Da Delacroix (Profilo di Dante dalla maschera di Chopin) G. de Chirico.*

Exposition
Turin, 1986, n° 16.

Turin, par courtoisie de la galerie Narciso.

« Aucun peintre du XXe siècle ne s'est jamais avancé aussi loin dans l'identification avec les peintres du passé – certaines des copies qu'il a faites d'après Titien, Rubens, Raphaël, Fragonard, sont comme des incursions sous la peau spectrale de la peinture [...] », écrit Alain Jouffroy à propos de Chirico en 1979 (p. 95). Après sa période métaphysique, le peintre exécute dans les années 1919-1922 des copies de chefs-d'œuvre de la Renaissance : du *Tondo Doni* de Michel-Ange, qu'il expose à Milan au début de 1921 (Far de Chirico et Porzio, 1979, fig. 2, p. 30), et de portraits de Raphaël, de *La Muta* et de *La Gravida* (1920 et 1922, *ibid.*, fig. 5, p. 30 et Far, 1968, pl. 56).

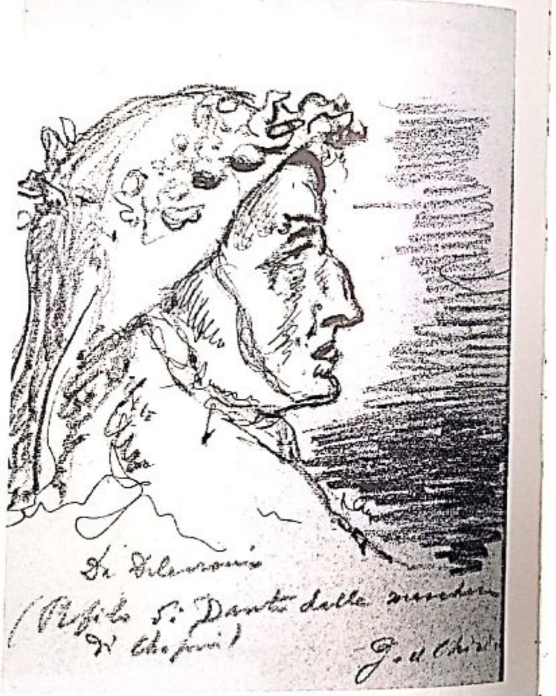
Dans sa tentative, parfois dérisoire, de renouer avec les grandes expressions du passé, les copies de tableaux anciens vont occuper dans les années 50 une place particulièrement importante. Nombreuses sont les copies d'après Rubens, parmi lesquelles en 1955 un détail d'*Hélène Fourment et ses enfants* du Louvre (Inv. 1795), la tête de la petite Claire-Jeanne associée à celle de l'*Autoportrait* de Vienne (Far de Chirico et Porzio, 1979, n° 285, repr. coul. p. 250 ; fig. a). Il en peignit aussi d'après Titien, d'après Annibal Carrache, d'après Fragonard, d'après Jordaens, d'après Van Dyck : d'après ce dernier deux tableaux s'inspirent du cheval du *Moncade* (Inv. 1240), *Cheval dans un paysage* de 1942 (New York, coll. part. ; Bruni, vol. 8, n° 735) et *Arion, cheval divin, fils de Neptune* de 1957 (Rome, coll. part. ; Far, 1968, pl. 70). Un tableau de 1954 copie attentivement la tête et le buste de l'*Antiope* de Watteau (M.I. 1129 ; Rome, coll. part. ; Bruni, vol. 2, n° 169).

Delacroix figure aussi parmi les admirations du peintre, souvent en quête d'un « néo-romantisme » emphatique : beaucoup de tableaux « à chevaux » des années 50 s'inspirent des sujets médiévaux du peintre romantique ; il copie scrupuleusement la *Femme au perroquet* de Lyon (Bruni, vol. 4, n° 470) et laisse une *Montée au calvaire* très inspirée du même sujet peint par Delacroix, à Metz, et un *Christ entre les larrons* dont deux crucifiés sont pris à des tableaux de Delacroix (les deux Chirico, dans des collections particulières de Rome et de Milan, pl. 68 et 69, *in* Far, 1968).

Le dessin exposé, exécuté d'un crayon virevoltant et emphatique, rend hommage en un même temps à trois des grands génies « romantiques » chers à Chirico ; rappelons que le dessin de Delacroix a été mis en relation avec le décor de la bibliothèque du palais du Luxembourg (Sérullaz, 1984, n° 579, repr.).

J.-P. C.-M.-A. D.

176


Di Delacroix
(Profilo di Dante dalla maschera di Chopin)
G. de Chirico

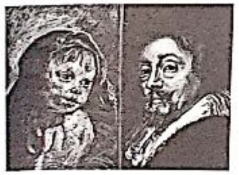
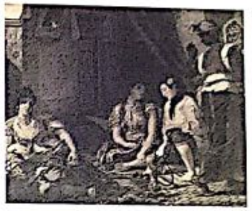


Fig. 176 a
De Chirico,
Double Portrait d'après Rubens,
collection particulière.



Delacroix
Femmes d'Alger dans leur appartement
1834
Inv. 3824

Renato
GUTTUSO
Baghiera di Palermo, 1912 - *Id.*, 1987

177

Hommage à Delacroix - Lamentation des Femmes d'Alger
d'après Delacroix, 1958

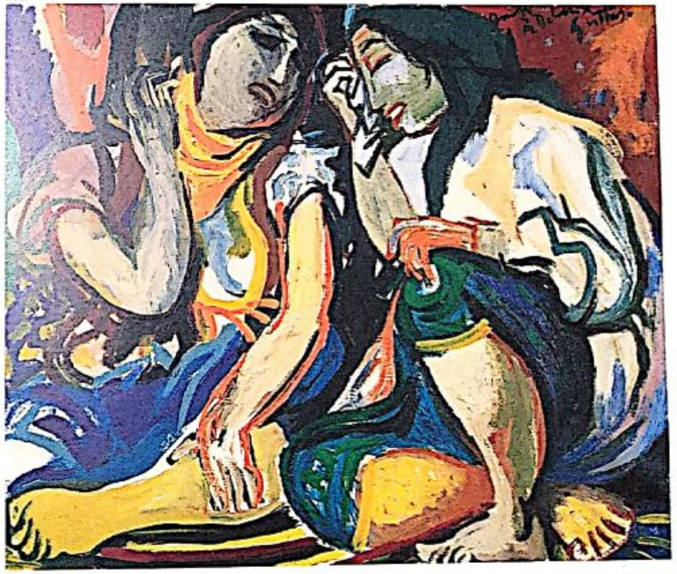
Huile sur toile.
H. 0,540 ; L. 0,660.
Inscription et S.h.d. : *Ommagio a Delacroix. Guttuso.*
Inscription au dos : *Lamento delle Femme d'Algers.*

Provenance
Vente Milan, Sotheby's, 28 V 1991, n° 204, repr.

Milan, collection particulière.

Dans la peinture de Guttuso, le recours, très fréquent, aux œuvres du passé se comprend le plus souvent en référence aux engagements sociaux et politiques du peintre : ainsi se trouvent impliqués les paysans de Le Nain (1955, quatre têtes d'après le RF 2081 ; coll. part. ; Crispolti, 1983, II, 55/8), les naufragés du *Radeau de la Méduse* de Géricault (Inv. 4884 ; 1962, Modène, coll. part. ; *ibid.*, 62/10) et, à quatre reprises, le *Marat* de David, à Bruxelles (1962, la version principale à

177



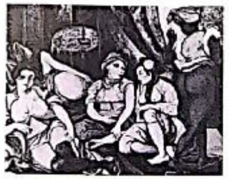


Fig. 177 a
Guttuso,
Femmes d'Alger *d'après Delacroix*,
collection particulière.

GUTTUSO

La Haye, Gemeente Museum, *ibid.*, 62/90 ; voir aussi 62/91, 92, 93).

Le « Maître de la Pietà d'Avignon » est plus tard associé à Grünewald et à Picasso (*Crucifixion et Pietà*, 1973 ; coll. part., Milan-Rome ; *ibid.*, III, 73/25). Courbet se trouve souvent sollicité, mais aussi Cranach, Caravage, Giorgione, Dürer, Raphaël. Cinq *Allégories* de 1978-1979 associent des figures de Léonard, Michel-Ange, Caravage, Filippino Lippi et Botticelli (Brandi, 1983, ill. 209 et 211-214). Les années 1965-1966 voient de nombreuses interprétations de Morandi et 1973 une série d'*Hommages à Picasso*, l'année de sa mort, qui mettent en scène les personnages de ses principaux tableaux attablés avec leur auteur.

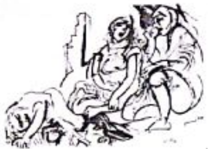


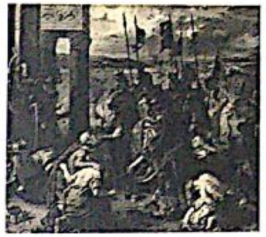
Fig. 177 b
GUTTUSO,
Femmes d'Alger *d'après Delacroix*,
collection particulière.

L'*Hommage à Delacroix* traite deux des *Femmes d'Alger* dans une énergique écriture postcubiste, d'inspiration picassienne, dont on trouverait un équivalent en France chez Pignon. Mais l'attitude de Guttuso diffère de celle de Picasso, dont les *Femmes d'Alger* (cat. 265) sont antérieures de trois années : il lève un bras dans un geste d'imploration, ramène un poing serré près d'un visage qui pleure. Les beautés indolentes sont devenues les victimes d'une guerre ou d'une répression, et le tableau, une protestation. Alger, 1958 : un dessin à la plume reprenant les deux femmes en face de cadavres et dans un paysage de ruines, annoté *Femmes d'Alger*, explicite bien cette intention (vente Rome, Christie's, 25 V 1992, n° 2, repr. ; fig. a). D'une façon comparable un dessin à la plume de 1979, d'après la partie centrale des *Sabines* de David (INV. 3691), modifie le rapport des figures et accentue l'intensité dramatique (cat. exp. New York, 1983, n° 48).

Guttuso reprendra le thème des *Femmes d'Alger* en 1980 (vente Brerarte, Milan, 10 XII 1981, n° 88, repr. ; fig. b), dans un tableau montrant cette fois la composition entière et les femmes à demi dévêtues, dans un esprit plus frivole.

Un tableau de 1983, *Le Linceul de Marat II*, associe deux grandes images de révolution : *La Liberté* de Delacroix enlève le linceul du *Marat* de David (coll. part. ; Crispolti, 1983, III, 83/3 ; Brandi, 1983, ill. 239).

J.-P. C. - M.-A. D.



DELACROIX
L'Entrée des croisés à Constantinople
1840
INV. 3821

Jean MESSAGIER

Paris, 1920

178

L'Entrée des croisés à Constantinople *d'après Delacroix, 1963*

Huile sur toile.
H. 2,700 ; L. 3,750.
Inscription et S.b.d. : *L'entrée des Croisés à Constantinople d'après Delacroix Messagier.*

Provenance

Coll. Jean Messagier, en dépôt aux musées de Montbéliard, château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard.

Bibliographie

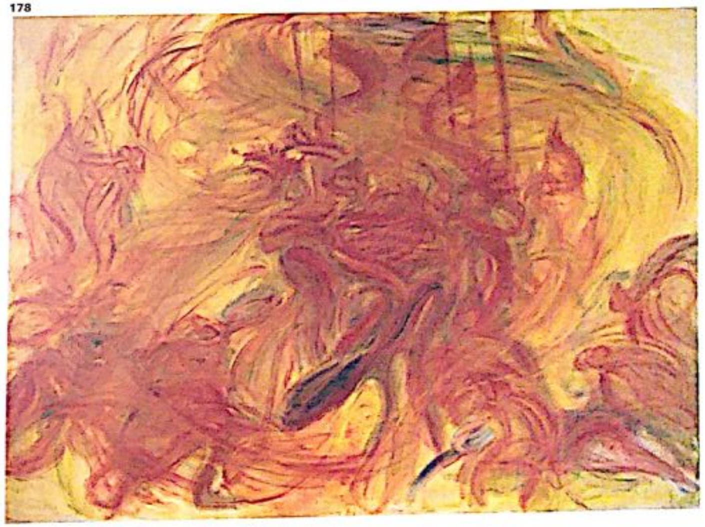
Ceysson, 1973, fig. 11, p. 124 ; Meiller, cat. exp. Amiens, 1979, p. 31, repr. p. 30 ; Ucciani, Messagier et Estienne, 1992, p. 166, 182.

Expositions

Paris, Salon de mai, 1963, n° 105 ; Amiens, 1979, p. 30-31.

Collection de l'artiste, déposé au musée de Montbéliard.

178



Les rencontres avec les grands aînés de l'histoire de la peinture jalonnent le parcours de Jean Messagier : Cézanne d'abord, puis Daumier, Chardin, Goya et Jordaens, dont il copie *Le roi boit* (INV. 1406) en 1942 (cat. exp. Amiens, 1979, fig. p. 52).
Il copie en 1953 la *Bataille de San Romano* d'Uccello (M.I. 469), artiste découvert auparavant en Italie, dans une manière diaphane et simplifiée (fig. a).

Le dialogue avec Delacroix prend ensuite une place essentielle. « L'interprétation de l'*Entrée des croisés à Constantinople* devient une interpellation » (Meiller, 1979, p. 31). L'artiste s'en explique lui-même l'année même du tableau : « Ce qui m'a passionné dans la copie de l'*Entrée des croisés à Constantinople*, ce n'est pas de refaire, même interprétée, la toile, ni de redire comment les croisés entrent dans la ville mais de comprendre l'écriture de Delacroix intégrée dans mon climat et dans un déroulement de volumes lumineux que je viens de découvrir. Ceci dans la plus grande admiration et la plus grande ferveur » ; il énonce les « Impératifs pour l'interprétation d'une toile de Delacroix ou d'un autre peintre : Regardez-la souvent. Oubliez-la souvent. Ne retournez pas au Louvre. Lorsque vous sentirez poindre une joie, mettez-vous devant Delacroix plus que devant elle. Ne rejetez pas a priori les formes inventées par vous. Il faudra les accepter d'emblée même si elles ne paraissent pas convenir à la construction. C'est votre propre poésie plus que votre sens plastique qui les intégrera » (cité par Meiller, 1979, p. 31).

Messagier propose une « lecture » du tableau.
Il refuse les orthogonales de l'architecture : seules demeurent les hampes des drapeaux, comme les mâts d'un bateau dans la houle. Tout se résume à un grand tournoiement ovale où se lisent encore le ploiement de la nuque du cheval, l'inflexion des figures prosternées, l'agitation des oriflammes, dans un bruissement soyeux et ample.

La toile occupe une place importante dans la carrière de Messagier. « Œuvre qui m'a ouvert beaucoup de portes », dit-il lui-même (Ucciani, Messagier et Estienne, 1992, p. 66), et Charles Estienne voit en elle une étape décisive, après l'« échevellement lyrique » en 1958, la « naissance de nouvelles formes » en 1962 : « Le pays nouveau est conquis, les croisés entrent à Constantinople 1963 » (*ibid.*, p. 182).

J.-P. C. - M.-A. D.

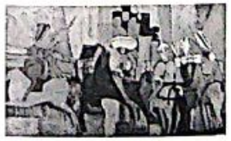


Fig. 178 a
MESSAGIER,
La Bataille de San Romano *d'après Uccello, 1953*,
collection de l'artiste.

8. D'après les Florentins

En face des Vénitiens de la Renaissance, mais non nécessairement en opposition avec eux, on peut tenter de regrouper, en raisonnant uniquement en fonction de leur postérité au XIXᵉ et au XXᵉ siècle, d'autres artistes : essentiellement les grands Florentins du XVᵉ siècle et du début du XVIᵉ siècle, mais aussi les Padouans, comme Mantegna, lié par de nombreux aspects à la Toscane, certains Milanais influencés par Léonard de Vinci, et certains peintres de Parme et de Lucques. On définirait ainsi des œuvres où prime la ligne qui définit les formes et cerne les surfaces, où le souci de la couleur apparaît second.

Référence de maîtrise intellectuelle et de clarté formelle, modèle d'harmonie entre les arts et de raffinement des mœurs, l'art florentin a séduit beaucoup d'artistes, surtout à partir du milieu du XIXᵉ siècle, qui se sont sentis accordés à son idéal de fine et tendre élégance traduit à travers les personnalités des plus grands créateurs. Au point qu'avec celui de l'Antiquité gréco-romaine il a pu apparaître comme la référence suprême. Certains artistes copient les Florentins avec l'objectivité qu'ils mettent devant tout tableau : ainsi Cals dans la savoureuse et fidèle copie qu'il exécute en 1874 du *Mariage mystique de sainte Catherine* de Fra Bartolommeo (fig. a). Mais les copistes ont aimé privilégier de l'art florentin l'aspect mélodiquement linéaire, ou le caractère ciselé et orfévré, ou encore un penchant ombreux et rêveur. En face d'un art vénitien robuste et pleinement sensuel, l'art florentin a pu prêter à des variations plus nerveuses et sophistiquées et à toutes sortes de raffinements, fussent-ils alambiqués. Les artistes anglais, avec le mouvement préraphaélite, ont plus que les Français cultivé ces voies. Mais Gustave Moreau laisse des croquis délicieux et forts d'après Ghirlandajo, Lorenzo Costa et Mantegna (fig. b et c), et transforme le placide saint Sébastien de *La Vierge Casio* de Boltraffio en un adolescent maigrichon et sulfureux (fig. d) ; Moreau dont tout l'œuvre sera marqué par les sortilèges florentins, et surtout mantegnesques, qui effleureront aussi son ami Degas. Le goût pour Botticelli, très fort au-delà du *Channel*, marque aussi les Français : les fresques de la villa Lemmi, acquises en 1882, sont vite assiégées par les admirateurs et les copistes (cat. 15-16). La précise joliesse de *La Visitation* de Ghirlandajo est également très prisée : une transposition d'une extraordinaire qualité technique est tissée aux Gobelins en 1874-1876, y compris un cadre florentin somptueusement élaboré, et offerte en 1880 à la Couronne britannique pour être exposée au Victoria and Albert Museum (fig. e). L'art subtil et ambigu des « tableaux en bas-relief » polychromes, comme ceux de Donatello, est aussi fort apprécié.[1] Un peintre comme Armand Point va donner dans les années 1890 d'étonnants pastiches botticello-léonardesques[2] et les portraits féminins de strict profil, à la florentine, vont devenir une mode chez les symbolistes comme chez les néo-impressionnistes et certains nabis. Ce goût pour l'élégance toscane est particulièrement vif chez les sculpteurs : plus tôt dans le siècle, en 1865, Paul Dubois exécute son gracieux *Chanteur florentin* (bronze argenté, musée d'Orsay), figure « à costume » inspirée des fresques de Florence, dont la postérité sera immense et durable.[3]

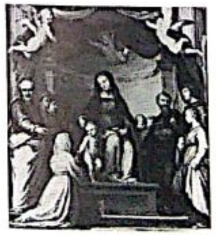


Fig. a
Adolphe Cals,
Le Mariage mystique de sainte Catherine *d'après Fra Bartolomeo*,
Paris, collection particulière.

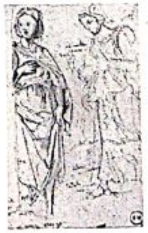


Fig. b
Gustave Moreau,
Etude d'après **La Visitation** *de Ghirlandajo*,
Paris, musée Gustave Moreau.

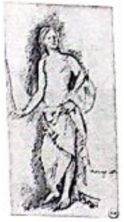


Fig. c
Gustave Moreau,
Etude d'après une **Allégorie de la cour d'Isabelle d'Este** *de Lorenzo Costa*,
Paris, musée Gustave Moreau.

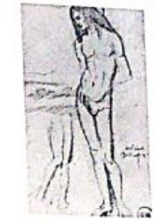


Fig. d
Gustave Moreau,
Etude d'après **La Vierge de la famille Casio** *de Boltraffio*,
Paris, musée Gustave Moreau.

Ensuite et si l'on schématise beaucoup, on peut dire que le XXᵉ siècle, après les expériences ineffables, parfois doucereuses, des symbolistes et de leurs suiveurs, se présente d'abord sous un côté Fra Angelico, puis sous un côté Uccello. C'est Maurice Denis qui exprime le mieux l'idéal d'harmonie et de réconciliation chrétienne de Fra Angelico traduit par un dessin mélodieux et des aplats de couleurs douces et lumineuses, idéal auquel il restera fidèle depuis ces lignes écrites à quinze ans dans un ingénu sabir franco-italien : « J'ai couru au Louvre. Enfin je vais admirer une œuvre de mon Angelico ! C'est l'*Incoronation* de la Vierge, tavole de San Domenico du Fiesole [...] c'est vraiment une prière peinte ».[4] Après Degas, auteur de plusieurs dessins de détail d'après le même chef-d'œuvre (cat. 209-210), on connaît la fraîche aqua-

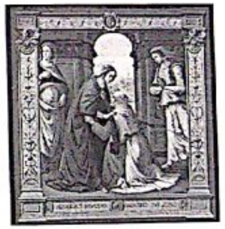


Fig. e
Manufacture des Gobelins,
La Visitation
d'après Ghirlandajo,
Londres, Victoria and Albert Museum.

relle du Suédois Carl Larsson exécutée en 1888 d'après un de ses groupes de figures (fig. 210 b).[5] L'admiration de Denis pour l'Angelico se manifestera encore dans son vitrail, aujourd'hui au musée du Prieuré, *La Présentation au temple à Fiesole* (1898), qui encadre une scène du couvent de San Marco de donatrices contemporaines.

Avec Uccello et sa *Bataille de San Romano*, c'est le goût de la simplification, celui du tableau comme résumé plastique, organisation claire de formes géométrisées, qui retient les peintres à partir du cubisme, et bien après puisque le tableau demeure un des plus copiés et interprétés du musée. Après quelques croquis de Gustave Moreau, encore lui, voici Auberjonois, Messagier, Lagrange qui copient ou paraphrasent le tableau[6] (voir introduction chapitre 12) ; Pierre Soulages en parle avec émotion : « En 1946 je venais ici uniquement pour le voir. C'est une des pièces capitales du Louvre. Cela tient à sa rigueur : ces lances, ce piétinement de jambes, ces répétitions, cette verticalité perpétuellement brisée par des obliques, l'espace que crée ce battement répété, en apparence uniforme, et tout ça allégé de quelques courbes décoratives [...] Ce mélange inextricable de cohérence et d'incohérence... »[7]

D'autres tableaux florentins retiennent les peintres en quête d'efficacité plastique et colorée : Derain, au tout début du siècle, découpe à grands pans à peine équarris *La Montée au Calvaire* de Biagio d'Antonio et pousse son harmonie de rouges et de bleu-vert jusqu'à la stridence (cat. 228). Le plus modeste Robert Pougheon simplifie *La Vierge à l'Enfant* de Baldovinetti, achetée en 1898 comme un Piero della Francesca, selon de douces facettes postcubistes, dans un effet peu éloigné de ceux de La Fresnaye (fig. f). D'autres emprunts sont plus fugaces : ainsi celui de Picabia à l'ange de la *Vierge* de Botticelli, dessin au trait préparant une de ses *Transparences* et dont l'indication curviligne rejoint, curieusement, celle de Gustave Moreau qui avait dessiné bien des années plus tôt le même visage (fig. g et h).

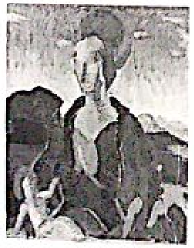


Fig. f
Robert Pougheon,
Vierge à l'Enfant *d'après Baldovinetti*,
collection particulière.

C'est à part qu'il faut évoquer les trois « colosses » de la Florence du XVI^e siècle, Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci.

Raphaël, au Louvre, intéresse relativement peu les artistes : peut-être les jeunes Prix de Rome s'en trouvent-ils quelque peu gavés pendant leur séjour dans la Ville éternelle. Ce n'est pas Ingres, c'est Delacroix qui copie *La Belle Jardinière*[8] et qui s'en inspire pour une de ses premières commandes, *La Vierge des moissons* de l'église d'Orcemont. Millet[9] et Derain (fig. 203 a) copieront, d'après des photographies, *La Grande Sainte Famille*. Cézanne, qui dessine passionnément d'après les nus de Signorelli et d'après les bustes florentins, copie la *Psyché* d'après la célèbre sanguine de l'Urbinate, et, à plusieurs reprises, le *Portrait de jeune homme* que l'on croyait alors son autoportrait[10] et que l'on hésite aujourd'hui à donner à Parmesan ou à Corrège. Ce sont de fait les portraits d'homme du Louvre qui sont surtout admirés : Delacroix dessine *Castiglione* et le « Maître d'armes » ; Leighton, Knopff et Degas, le *Jeune Homme en noir* rendu depuis à Franciabigio ; Degas, le *Jeune Homme* de Parmesan-Corrège avant de réinterpréter, dans son *Autoportrait avec Valernes* (musée d'Orsay, fig. 317 a), le *Portrait de Raphaël* dit *avec son maître d'armes* ; Maurice Denis et Matisse copient le *Castiglione* (cat. 201). Les emprunts, sinon, ne sont pas textuels : citons Géricault, Delacroix ou Carpeaux s'inspirant du *Grand Saint Michel*, Moreau s'inspirant du *Saint Georges*[11].

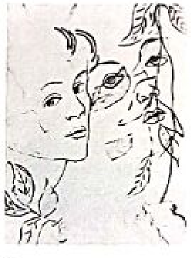


Fig. g
Francis Picabia,
Etude pour Ino, *1929-1930*,
localisation inconnue.

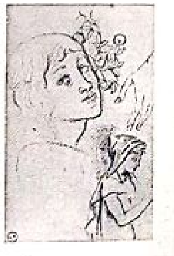


Fig. h
Gustave Moreau,
Etude d'après La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste *de Botticelli*,
Paris, musée Gustave Moreau.

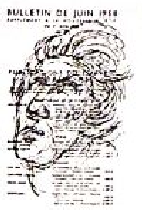


Fig. i
Alberto Giacometti,
Etude d'après L'Esclave *de Michel-Ange*,
collection particulière.

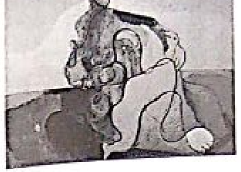


Fig. j
Max Ernst,
Le Baiser,
Venise, fondation Peggy Guggenheim.

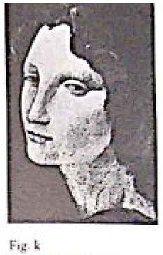


Fig. k
Gino Scipione,
Tête de femme, *1928*,
localisation inconnue.

Michel-Ange au Louvre, en dehors d'admirables dessins que copient Carpeaux ou Cézanne, ce sont d'abord les *Esclaves* du tombeau de Jules II, très souvent dessinés, dans de multiples techniques, sous divers angles, entiers ou fragmentés. Carpeaux et Cézanne encore les dessinent fréquemment, comme Degas et beaucoup d'autres, plus récemment Giacometti et Arikha (fig. i et 207 a). *L'Esclave mourant*, plus célèbre que son frère, se trouve à l'état de moulage dans les écoles de Beaux-Arts et dans beaucoup d'ateliers d'artistes : Fantin-Latour fait figurer son masque dans sa *Leçon de dessin* de 1879 (Bruxelles, Musées royaux), Gustave Moreau l'interprète jusqu'à donner son visage à *Orphée* (1865, musée d'Orsay). On trouvera le moulage entier dans l'atelier niçois de Matisse, qui le représente sur un tableau seulement esquissé, l'*Intérieur à l'Esclave* de 1924 (Nice, musée Matisse) et à côté de Picasso en 1946 au château Grimaldi d'Antibes.[12]

Léonard de Vinci sera abordé ici le dernier, non sans la même crainte qu'il semble inspirer aux artistes. *La Joconde*, dont nous tentons de parler ailleurs, et *La Vierge et sainte Anne*, après avoir fait toutes deux l'objet de beaux croquis par Carpeaux et par Degas, se trouvent quelque peu démonétisés depuis les profanations qu'elles ont subies : son vol par Perugia en 1908 et l'application d'une moustache par Duchamp en 1919, pour la première ; son élévation par Freud en 1910, dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, au statut d'image psychanalytique, pour la seconde. Max Ernst, auteur auparavant, en 1923, d'une *Belle Jardinière*, perdue, où il ne reprenait que le titre du tableau de Raphaël, peint en 1927 *Le Baiser*, allusion directe à la *Sainte Anne* et à son interprétation freudienne (fig. j).[13]

C'est plutôt *La Belle Ferronnière*, moins impressionnante, qui a inspiré les copistes : interprétation impeccable d'Ingres, plus incertaine de Delacroix, réduite à une image par l'artiste américaine Audrey Flack. *La Vierge aux rochers*, illustre chef-d'œuvre s'il en est, a été peu copiée : c'est l'exquis Enfant Jésus assis au premier plan que choisissent les artistes, Carpeaux encore, Paul Dubois, et même Cézanne, par les intermédiaires d'un dessin et d'une mauvaise gravure.[14] Un Italien, Gino Scipione, transpose en 1928 le visage de l'ange pour en faire une *Tête de femme* (fig. k).

Mais la timidité avec laquelle les artistes abordent Léonard reste frappante. Citons tout de même l'interprétation tonitruante que donne Salvador Dali dans un dessin de 1943 du *Scipion* Pottier, bas-relief de marbre autrefois donné à l'artiste, mais qui peut tout aussi bien, en même temps, se référer au célèbre dessin de *Guerrier antique* du British Museum (fig. l).

L'idéal florentin n'attire aujourd'hui guère plus les artistes, contrairement au modèle gréco-romain qui semble faire l'objet d'un « revival ».[15] C'est en se souvenant des couleurs d'un tableau maniériste, la grande *pala* de Pontormo, que Baselitz exécute plusieurs aquarelles, comme si les exemples glorieux des grands dessinateurs du Quattrocento et du début du Cinquecento étaient désormais dépourvus de sens.

J.-P. C.

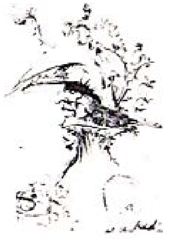


Fig. l
Salvador Dali,
Condottiere, *1943*,
collection particulière.

---

[1] Voir la belle eau-forte de François-Eugène Burney, d'après *La Vierge à l'Enfant*, RF 353, dont une épreuve se trouve au musée de Martigues.

[2] Voir les pastels et dessins de Point figurant à l'exposition de Londres et Liverpool, 1972, n^{os} 195 à 200, repr.

[3] Delahaye, 1975.

[4] Maurice Denis, *Journal*, I, p. 42.

[5] Cat. exp. Stockholm, 1992, n° 205, repr. coul.
La postérité du *Couronnement de la Vierge* dans les églises françaises est considérable : Anne Pingeot nous signale le relief de terre cuite émaillée exécuté en 1878 par Virebent qui décore le tympan du portail de l'église de la Dalbade à Toulouse, et Jacques Foucart des vitraux à Saint-Vincent de Metz et à Saint-Mathieu de Quimper, ce dernier de 1898.

[6] Voir pour Auberjonois fig. 123 a, et pour Messagier fig. 178 a.

[7] Schneider, 1991, p. 191-192.

[8] Johnson, 1981, II, pl. 8.

[9] Cat. exp. Paris, 1983-1984, n° 174, ill. 70.

[10] Chappuis, 1973, n^{os} 85, 272 et 608, repr. ; les trois dessins exposés à Paris, 1983-1984, n^{os} 43-45, ill. 228, 368, 369 (notices de D. Cordellier).

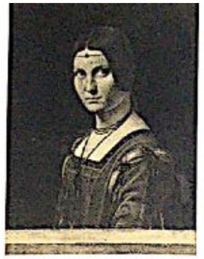
[11] Cat. exp. Paris, 1983-1984, fig. 67-69 et 90-94.

[12] Comme le montre une photographie de Robert Capa. Voir cat. exp. New York, 1980, repr. p. 381.

[13] Hofmann, cat. exp. Paris, 1971, p. 14-15 ; La Beaumelle, 1984, p. 40, fig. 19.

[14] Chappuis, 1973, n^{os} 491 et 492, repr.

[15] Voir. cat. exp. Barcelone, 1990-1991.



LÉONARD DE VINCI
La Belle Ferronnière
Inv. 778

Jean Auguste Dominique
INGRES
Montauban, 1780 - Paris, 1867

179

La Belle Ferronnière
d'après Léonard de Vinci

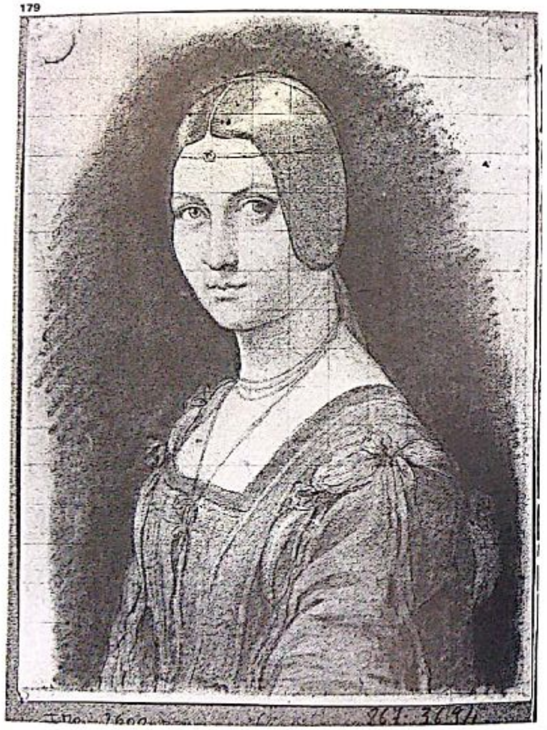
Crayon noir, mine de plomb et estompe.
H. 0,197 ; L. 0,148.

Provenance

Legs Ingres, 1800. Inv. 867-3694.

Montauban, musée Ingres.

179



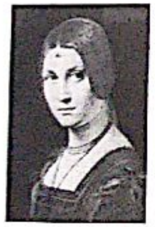


Fig. 179 a
Henri FANTIN-LATOUR,
La Belle Ferronnière *d'après Léonard de Vinci*,
localisation inconnue.

Fig. 179 b
[illegible]
[illegible]
New York, The Museum of Modern Art.

INGRES

180

La Belle Ferronnière
d'après Léonard de Vinci

Crayon noir.
H. 0,525 ; L. 0,418.

Inscription en b.g. : *Dessiné par Ingres élève de son cher maître David.*

Provenance

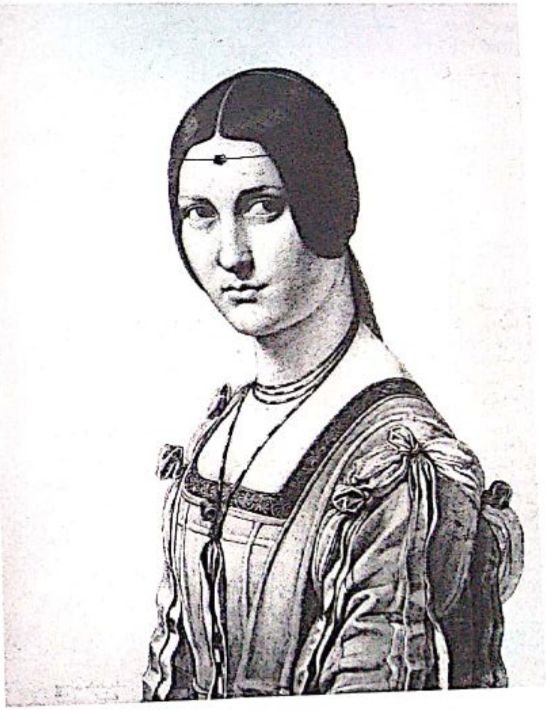
Inventaire après-décès de David ; vente après-décès, Ary Scheffer, 15-16 III 1859 ; acheté par A. J. Lamme ; coll. H. de Kate ; vente Kate, Rotterdam, 4-8 III 1867, nº 518 ; coll. Cheramy (?) ; coll. Leconte, vente 11-13 VI 1906 ; coll. Vitale Bloch, donné au musée en 1937. Inv. 37.3.

Bibliographie

Ewals, 1984, p. 30.

Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham.

180



Deux dessins surprenants chez Ingres, qui sait tout exprimer par la ligne, une ligne tour à tour vive, souple, fragmentée, nuancée, acérée ou indolente, disant tout de la forme, de la structure, de la matière ; deux dessins *noirs* où les volumes sont traduits par les seules valeurs.

Celui de Montauban, traité à l'estompe, est davantage un dessin d'atmosphère, qui privilégie le *sfumato*, détachant les formes d'un fond sombre. Le visage se trouve légèrement aminci et banalisé, plus souriant, d'un modelé impeccable mais dur, privé de « l'enveloppe » qui l'adoucit dans l'original.

La feuille de Birmingham, plus grande, véritable morceau de bravoure, fascine par l'impeccable netteté de ses volumes et le caractère anonyme de l'exécution. La froideur immatérielle et polie des volumes y évoque Girodet et le fond blanc participe à l'étrangeté en introduisant un effet de découpage.

Pour les deux feuilles, Ingres omet le parapet, à l'avant-plan, essentiel pourtant pour la compréhension de l'effet spatial du portrait.

La date d'exécution des deux dessins est loin d'être certaine. Ils sont presque certainement antérieurs au départ d'Ingres pour Rome en 1806. Celui de Birmingham fut donné à David (il figure dans le testament de ce dernier ; voir Wildenstein [1950], p. 237). L'antériorité d'un dessin sur l'autre semble impossible à démontrer dans l'état actuel de l'information.

J.-P. C. - M.-A. D.

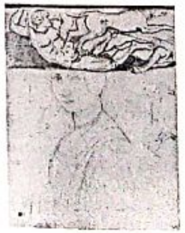
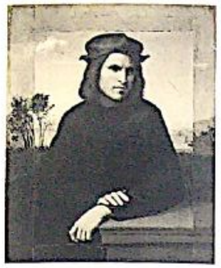


Fig. 180 a
Eugène DELACROIX,
Étude d'après **La Belle Ferronnière** *de Léonard de Vinci*,
Louvre, département des Arts graphiques.



FRANCIABIGIO
Portrait d'homme
INV. 517

Frederic
LEIGHTON
Scarborough, 1830 - Londres, 1896

181

Portrait d'homme
d'après Franciabigio, 1857

Crayon.
H. 0,215 ; L. 0,152.
Monogrammé et D. en b. au centre :
57 April.

Provenance
Mrs. Adelaïde Sartoris.

Exposition
Londres, 1983, n° 58.

Beverly Hills,
collection J.N. Nicholson.

C'est à Rome, Florence, Francfort puis à Bruxelles que Leighton fit successivement son apprentissage, avant d'arriver à Paris en 1849. Présenté l'année même par Ary Scheffer pour obtenir une carte de permission d'entrée au Louvre, c'est comme élève d'un certain Alexandre Dupuis, peintre d'histoire, qu'il s'inscrivit l'année suivante sur les registres du musée (Arch. Louvre, LL 13 et LL 9). Selon le témoignage de ses contemporains (cité *in* Ormond, 1975, p. 9), il copia le *Le Mariage mystique de sainte Catherine* du Corrège (INV. 41) et *La Mise au tombeau* de Titien (INV. 749).

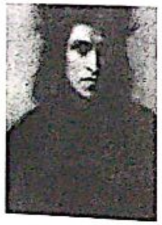


Fig. 181 b
Fernand KHNOPFF,
Portrait d'homme *d'après Franciabigio, vers 1914,*
collection particulière.

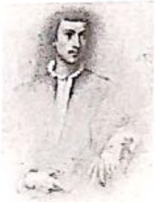
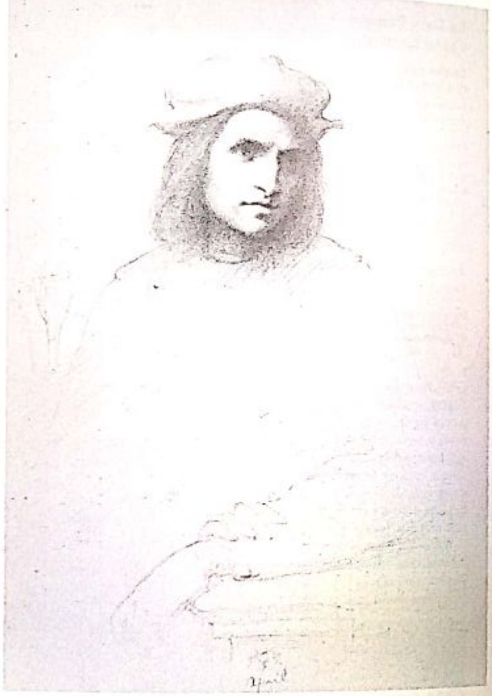


Fig. 181 a
LEIGHTON,
Dessin d'après **L'Homme au gant** *de Titien, 1857,*
collection particulière.

Après de nouveaux voyages en Allemagne et en Italie, il fait de Paris sa résidence principale à partir de l'automne 1855 et jusqu'en 1858. C'est de ce séjour que datent plusieurs dessins d'après les œuvres du musée (les Archives du Louvre [LL 15] enregistrent son inscription en 1856, 1857 et 1858) provenant d'un carnet aujourd'hui démembré. En dehors d'une feuille datée 1857 d'après *L'Homme au gant* de Titien (INV. 757 ; vente Sotheby's Belgravia, 25 X 1977, n° 33 ; fig. a), Richard Ormond, spécialiste de l'artiste, nous a signalé d'autres dessins, datés 1856, d'après *Anne de Clèves* et *Erasme* d'Holbein (INV. 1345 et INV. 1348), d'après le *Portrait de jeune homme* attribué au Parmesan (INV. 613, donné à l'époque à Raphaël) et d'après *La Joconde*.

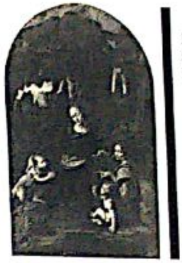
L'original copié ici, longtemps considéré comme de Raphaël, avait été attribué par Johann David Passavant, professeur de Leighton à Francfort (1846-1847), d'abord à Francia en 1839 (I, p. 120 ; II, p. 88 ; III, p. 96), puis à Ridolfo Ghirlandajo en 1860 (p. 365-366). L'expression mélancolique et rêveuse du modèle qui séduisit de nombreux artistes, comme Degas (cat. 211-212) ou, plus tard, le symboliste Fernand Khnopff (fig. b) est ici accentuée par le crayon fin et délicatement estompé de Leighton.

181



Dans ses toutes premières œuvres, l'artiste avait déjà prouvé son intérêt pour les maîtres florentins en s'inspirant des récits de leur vie : *Cimabue recontrant Giotto* (1848-1850, Baroda), *Signorelli peignant son fils mort* (1851, dessin), *La Mort de Brunelleschi* (1852, Leighton House) ou encore sa célèbre *Madone de Cimabue portée en procession à Florence* (1853-1855, Buckingham Palace).

J.-P. C. - M.-A. D.



LÉONARD DE VINCI
La Vierge aux rochers
INV. 777, détail

Jean-Baptiste
CARPEAUX
Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

182

L'Enfant Jésus
d'après La Vierge aux rochers *de Léonard de Vinci, 1863*

Crayon.
H. 0,132 ; L. 0,090.
Cachet du musée, en b.d.

Provenance
Don Stirbey en 1881. Inv. CD 177.

Bibliographie
Kocks, 1981, p. 29 et 209, n° 92, pl. 53, p. 282.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

A l'étude de l'ensemble du célèbre tableau de Léonard, plusieurs artistes du XIXᵉ siècle comme Degas (carnet 14, fol. 36 bis ; fig. a), Carpeaux, Dubois (cat. 194) ou Odilon Redon (cat. 196) ont préféré celui du détail de l'Enfant Jésus assis à droite de la composition. Alors que les deux peintres ont été séduits par la douceur du visage enfantin, les deux sculpteurs semblent avoir été plus attirés par la relation entre le corps juvénile et l'atmosphère environnante, typiquement léonardesque. L'aspect charbonneux de leurs études apparaît comme une tentative de transcription graphique du fameux *sfumato*.

J.-P. C. - M.-A. D.

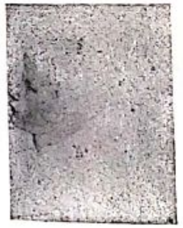
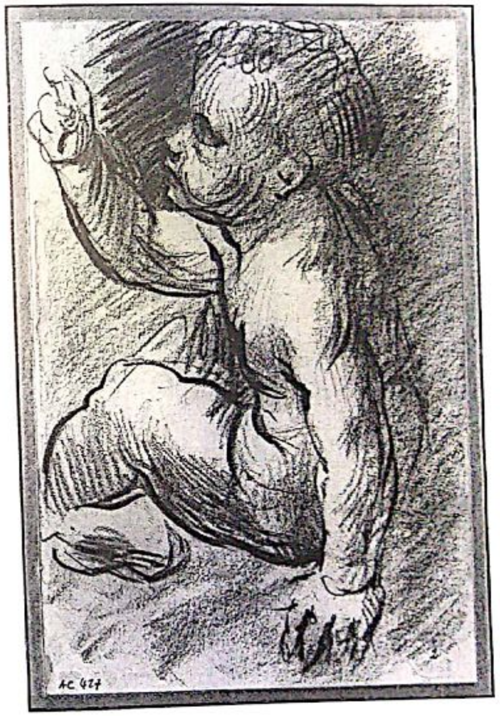


Fig. 182 a
Edgar DEGAS,
Tête de l'Enfant Jésus *d'après Léonard de Vinci, vers 1853,*
Paris, Bibliothèque nationale.

182



MICHEL-ANGE
L'Esclave rebelle
département des Sculptures
Inv. MR 1589

CARPEAUX

183

L'Esclave rebelle
d'après Michel-Ange, 1864-1865

Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bis.
H. 0,144 ; L. 0,088.
Cachet du musée en b.d.

Provenance
Don Stirbey en 1881. Inv. CD 167.

Bibliographie
Kocks, 1981, p. 216, n° 154.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

184

Tête de l'esclave rebelle
d'après Michel-Ange, 1866

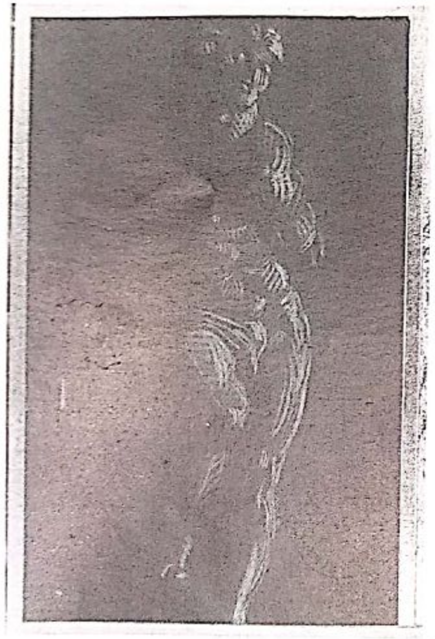
Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier crème.
H. 0,220 ; L. 0,138.
Cachet du musée en b.d.

Provenance
Don Stirbey en 1881. Inv. CD 168.

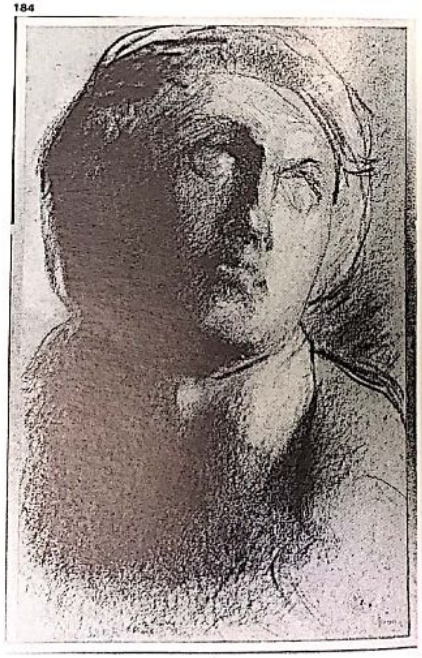
Bibliographie
Kocks, 1981, p. 217, n° 164, p. 309, fig. 118.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

183



184



MICHEL-ANGE
L'Esclave rebelle
département des Sculptures
Inv. MR 1589

CARPEAUX

185

L'Esclave rebelle
d'après Michel-Ange, 1864-1865

Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bis.
H. 0,144 ; L. 0,083.
Cachet du musée en b.d.

Provenance
Don Stirbey en 1881. Inv. CD 169.

Bibliographie
Kocks, 1981, p. 216, n° 157.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Le XIXᵉ siècle trouva en Michel-Ange le modèle de l'artiste tourmenté auquel les peintres de la génération romantique, tels Géricault ou Delacroix, s'identifièrent. Mais il fut également « le héros sans partage de la sculpture pour Carpeaux et ses successeurs » (Pingeot, cat. exp. Paris, 1986, p. 342). Si son œuvre n'était pas inconnue de Carpeaux avant le séjour italien, Rome fut l'occasion d'une véritable révélation. Michel-Ange devint désormais le maître spirituel qu'il invoquait dans ses crises de découragement et auquel son époque n'a cessé de le comparer. On connaît l'anecdote maintes fois répétée qui veut qu'en 1869 Carpeaux ait amené sa fiancée prier devant les moulages de l'Ecole des Beaux-Arts. Kocks a recensé seize dessins d'après les Esclaves du Louvre, dont Carpeaux tente de saisir, sous divers angles, la force expressive.

La craie blanche, qui rehausse ces dessins exécutés à la pierre noire sur un papier teinté, permet des effets particulièrement sculpturaux.

J.-P. C. - M.-A. D.

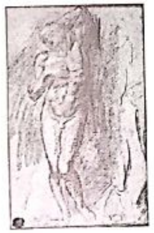


Fig. 185 b
CARPEAUX,
Etude d'après L'Esclave mourant *de Michel-Ange, 1865,*
Paris, musée du Petit Palais.

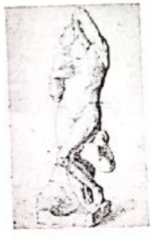


Fig. 185 c
Hélène SCHJERFBECK,
Etude d'après L'Esclave mourant *de Michel-Ange, vers 1880,*
Helsinki, collection particulière.

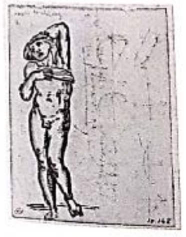


Fig. 185 a
Eugène DELACROIX,
Etude d'après L'Esclave mourant *de Michel-Ange, vers 1818-1820,*
Louvre, département des Arts graphiques.

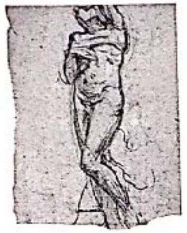
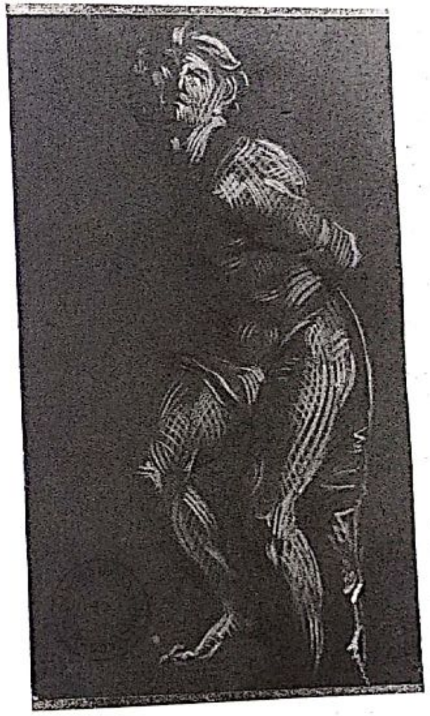
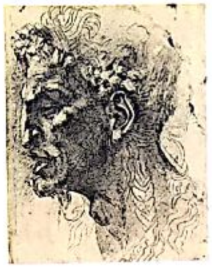


Fig. 185 d
Albert MARQUET,
Etude d'après L'Esclave mourant *de Michel-Ange,*
Paris, Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs.

185





Michel-Ange
Tête de satyre
département des Arts graphiques
Inv. 684 recto

CARPEAUX

186

Tête de faune
d'après un dessin
de Michel-Ange, 1858-1860

Plume et sanguine.
H. 0,263; L. 0,199.
S.b.g. : *JBte Carpeaux.*
Cachet du musée en b.d.

Provenance

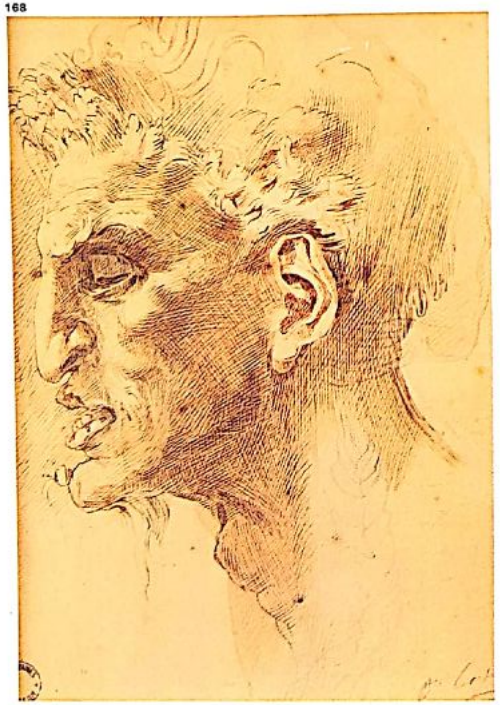
Acquis par le musée à la vente Carpeaux, 1894 (n° 172). Inv. CD 112.

Bibliographie

Kocks, 1981, p. 36 et 220, n° 199, p. 317, pl. 136.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

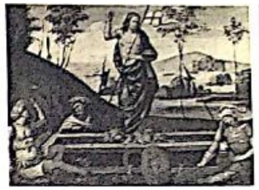
168



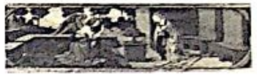
Les études préparatoires au groupe d'Ugolin, œuvre conçue à Rome et pétrie d'influences michelangelesques, étaient exécutées selon une technique à la plume, par fines hachures croisées, similaire à celle que le grand Florentin a souvent utilisée. C'est cette même méthode, qui permet à un réseau de lignes plus ou moins dense d'évoquer subtilement les nuances d'ombre et de lumière, que Carpeaux utilise fidèlement sur cette feuille d'après un dessin exposé au Louvre en 1866 (voir cat. Reiset). On reste étonné par la très grande fidélité au modèle, quasi unique chez Carpeaux, jusque dans la transcription de la tête de jeune fille, première ébauche à la sanguine souvent discutée par les spécialistes de Michel-Ange, qui apparaît sous la tête du satyre.

J.-P. C.-M.-A. D.

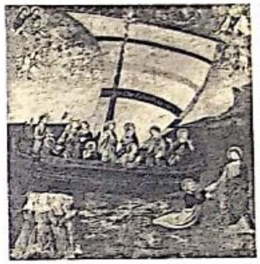
Gustave
MOREAU
Paris, 1826 - *Id.*, 1898



Francesco Verla
La Résurrection
Avignon, musée du Petit Palais
Inv. MI 556



Lorenzo di Credi
L'Annonciation
Inv. MI 598



Antoniazzo Romano
La « Navicella » d'après Giotto
Avignon, musée du Petit Palais
Inv. MI 575

187

Copies d'après trois tableaux de la collection Campana
1863

Toile.
H. 0,164 ; L. 0,680.
S.D. en b.g. : *Gustave Moreau - 1863.*
Monogrammé en b. au centre : *G M* (entrelacés).
Inscription en b.d. : *Louvre, collection Campana.*

Provenance

Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. 13629.

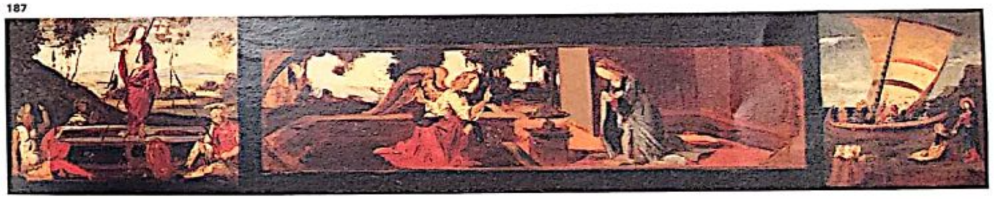
Bibliographie

Mathieu, 1991, n° 34 ; Lacambre, cat. exp. Nice, 1991, n° 34.

Paris, musée Gustave Moreau.

« Copier l'austérité des maîtres primitifs et ne voir que cela », a retenu Guéniot d'une ultime conversation avec Moreau (Prache, 1966, p. 235). Alors qu'il semblait n'avoir pas été attiré par les « primitifs » lors de son séjour italien (voir cat. 146-148), l'exposition au Louvre, en 1863, des tableaux de la collection du marquis Campana, riche en œuvres des XIV

187



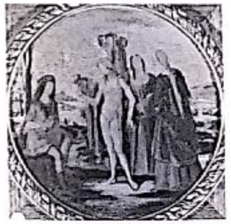


Fig. 187 a
Moreau,
Le Jugement de Pâris *d'après Girolamo di Benvenuto,*
Paris, musée Gustave Moreau.

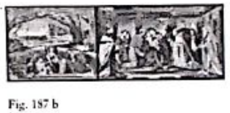
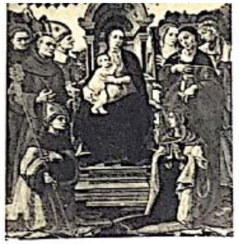


Fig. 187 b
Moreau,
Copies d'après une **Sainte Conversation** *de Carpaccio* (Avignon)
et **La Circoncision** *de B. Zenale,*
Paris, musée Gustave Moreau.



Anonyme Lucquois
fin XV^e siècle
La Vierge et l'Enfant avec huit saints
Avignon, Petit Palais
INV. MI 543

MOREAU

188

La Vierge et l'Enfant avec huit saints

d'après un anonyme lucquois de la fin du XV^e siècle. 1865

Aquarelle sur traits au crayon.
H. [illegible] ; L. [illegible].
Inscription en b. : "Musée Campana aujourd'hui – dans la Salle des Sept maîtres École de Luca Signorelli". Gustave Moreau.

Provenance
Legs de G. Moreau à l'État en 1898, accepté en 1902. Inv. Des [illegible].

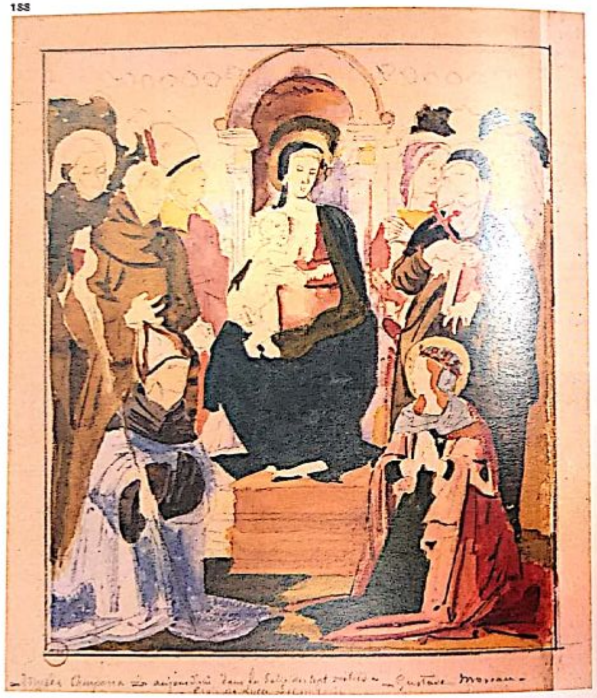
Bibliographie
Bittler et Mathieu, 1983, n° [illegible].

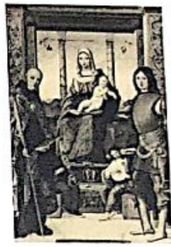
Paris, musée Gustave Moreau.

La fraîcheur de l'aquarelle, sur un dessin rapide et sec d'après un autre tableau de la collection Campana, alors attribué à l'école de Signorelli (déposé aujourd'hui à Avignon), rappelle que pour Moreau la couleur seule primait.

J.P.C.-M.A.D.

188





MARMITTA
La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoît et saint Quentin, et deux anges
INV. 116

MOREAU

189

La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoît et saint Quentin, et deux anges

d'après Marmitta

Aquarelle et crayon.
H. 0,161 ; L. 0,106.
Annoté sur l'ensemble du dessin de haut en bas : *blanc / noir / gris / jaune / bleu / vert / jaune / vert / bleu / blanc / gris / bleu / rouge / jaune / noir / blanc / jaune / doré / blanc / rosâtre / carmin / jaune - blanc - vert - gris à noir - blanc / Biancho dei Frari. GM.*

Provenance
Legs de G. Moreau à l'État en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 4715.

Bibliographie
Bittler et Mathieu, 1983, n° 4715.

Paris, musée Gustave Moreau.

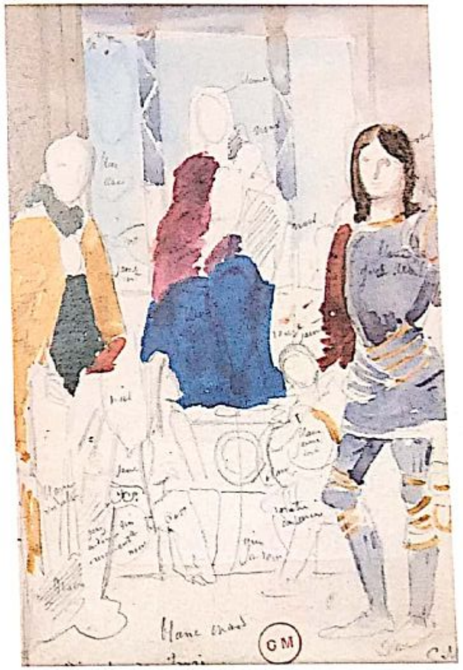
« Jamais on ne vit copiste dresser son chevalet devant cette toile. Personne, parmi les rares visiteurs fourvoyés dans la galerie des Primitifs Italiens, au Louvre, ne s'arrête devant cette œuvre huchée sur un mur de refend, en un coin de porte », écrit Huysmans en 1887 (*Certains*, éd. 1908, p. 219). Il est significatif que Moreau comme le grand poète symboliste aient été attirés par « cette toile [il s'agit en fait d'un bois] d'une couleur lisse et meurtrie, d'un dessin solennel et svelte, d'une tristesse infinie, d'une allégresse indicible d'art, [qui] vous arrache à la vie présente et vous suggère d'inquiétantes rêveries » (*ibid.*, p. 227-228).

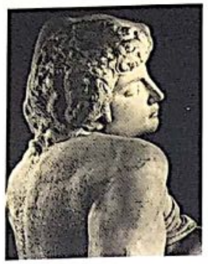
Ne retenant que les grandes lignes de la composition, Moreau s'est intéressé aux nuances des coloris, notées minutieusement et indiquées par quelques touches d'aquarelle.

L'inscription portée en bas du dessin rappelle que le tableau était alors attribué à Francesco Bianchi Ferrari.

J.P.C.-M.A.D.

189





MICHEL-ANGE
L'Esclave mourant
département des Sculptures
Inv. MR 1590, détail

MOREAU

190

Tête de l'esclave mourant
d'après Michel-Ange, vers 1866

Crayon.
H. 0,142 ; L. 0,161.

Provenance

Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 2884.

Bibliographie

Sebastiani-Picard, 1977, p. 144-145 ; Bittler et Mathieu, 1983, n° 2884.

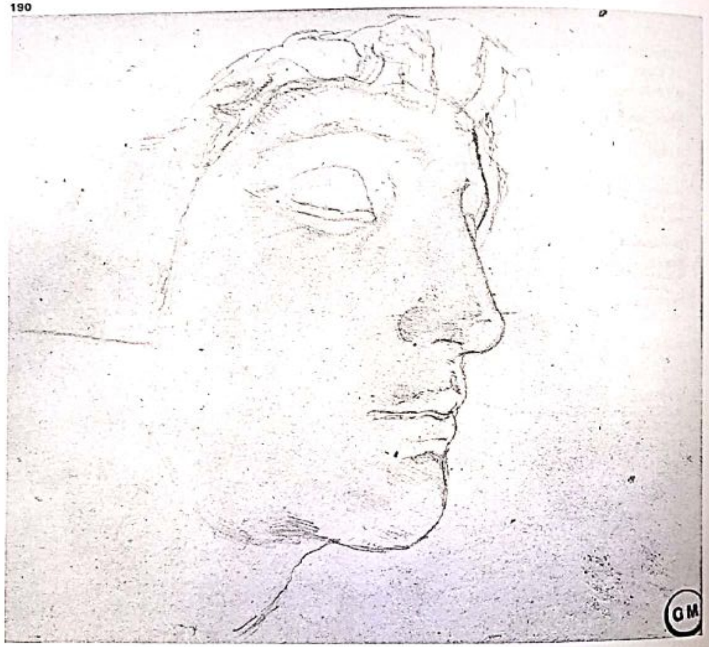
Paris, musée Gustave Moreau.

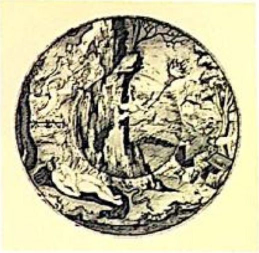
L'admiration de Moreau pour Michel-Ange était sans réserve. A Rome, il avait passé de longues heures à reproduire dans une aquarelle de plus de deux mètres de long plusieurs sibylles et prophètes de la Sixtine (musée Gustave Moreau). « Toutes les figures de Michel-Ange semblent être fixées dans un geste de somnambulisme idéal » (Moreau, éd. 1984, p. 197). C'est cette expression de « rêverie absorbée » qui semble ici retenir l'attention de Moreau. Le dessin fin et appliqué de la tête de l'*Esclave mourant*, différent en cela des autres études plus sommaires, a sans doute été exécuté d'après un moulage de l'œuvre qu'il possédait (voir Lacambre, 1987, p. 35).

Odile Sébastiani-Picard a bien démontré comment ce dessin s'inscrit dans la série d'études préparatoires à l'*Orphée* (1865, musée d'Orsay).

J.-P. C. - M.-A. D.

190





Majolique
Urbino, 1533
département des Objets d'art
Inv. MR 2218

MOREAU

191

Suicide d'Aesacus
d'après une majolique d'Urbino

Aquarelle sur traits au crayon.
H. 0,239 ; L. 0,210.

Annoté en h.g. : *Emaux / Pasiphaé campagne – la Vache d'airain / Des taureaux viennent flairer autour / aspect effrayant du Site / Vallée sévère et sombre – des oiseaux / planent – Dédale montre la / Vache à Pasiphaé qui tremble de désir / d'horreur reste interdite et n'ose avancer / Email / voir Email / représentant / un guerrier / Mort dans son Char / Chevaux abattus /.*

En h.d. : *Emaux / tons les plus employés / Jaune* [mot barré] *abricot / bleu pervenche / Noir Violet / Rosâtre gris ardoise /* (clair et foncé) *brun bistre / Décoloration / de tous les tons.*

Provenance

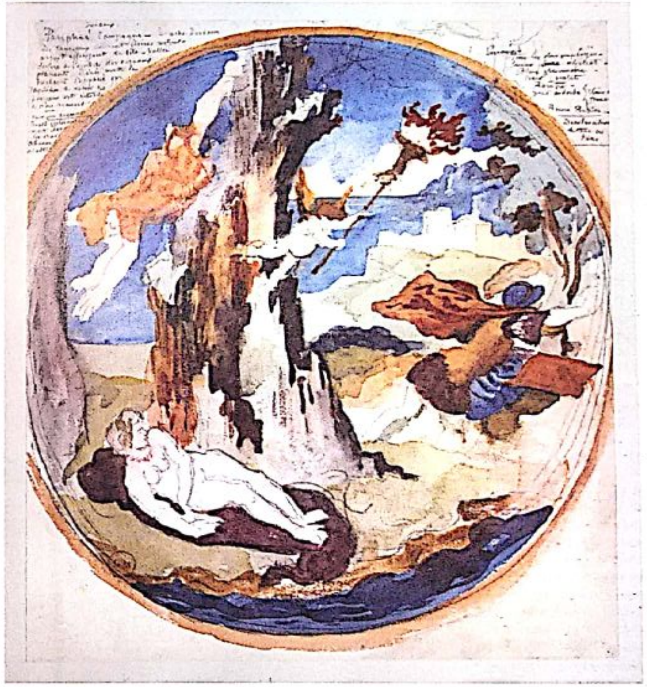
Legs de G. Moreau à l'Etat en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 4334.

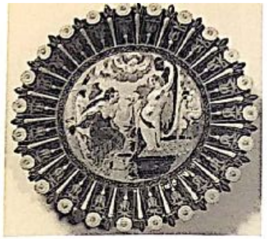
Bibliographie

Bittler et Mathieu, 1983, n° 4334.

Paris, musée Gustave Moreau.

191





Bernard Palissy
(attribué à l'atelier de)
Plat rond
département des Objets d'art
Inv. MR 2313

MOREAU

192

Vertumne et Pomone
d'après un plat de l'atelier de Bernard Palissy

Aquarelle.
H. 0,242 ; L. 0,182.

Inscriptions à la verticale, sous l'aquarelle : [illegible]

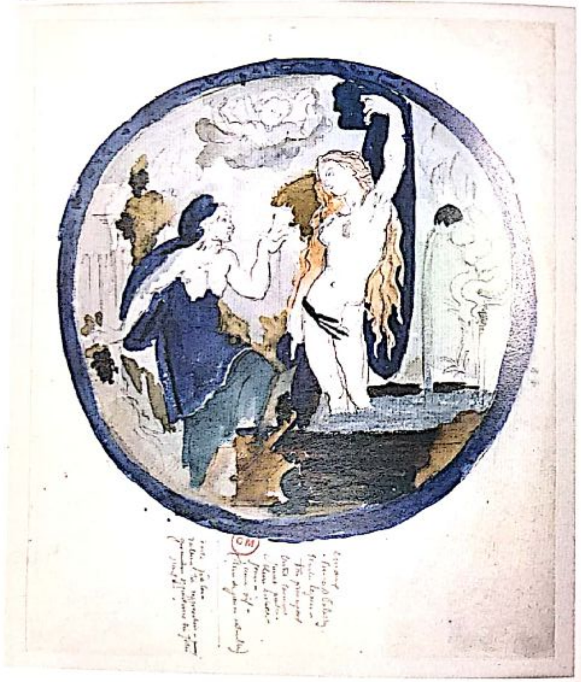
Provenance
Legs de G. Moreau à l'État en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 4335.

Bibliographie
Bittler et Mathieu, 1983, n° 4335.

Paris, musée Gustave Moreau.

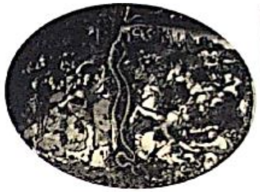
« … la pièce est toute ornée d'admirables anciennes faïences italiennes, plats de Bernard Palissy… », s'étonna Evenepoel lorsqu'il découvrit la salle à manger du maître (30 octobre 1894, éd. 1923, p. 25). Les annotations portées sur la première feuille doivent être mises en rapport avec un autre plat, sur le thème de Pasiphaé et dont on devine les pattes du taureau, en haut à droite (MR 2347). Moreau lui-même entamera un tableau sur ce thème en 1876-1880. On ne peut oublier de rappeler que la composition du sujet peint sur cette majolique d'Urbino (1533, MR 2219 ; voir Giacomotti, 1974, n° 864), tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, repose elle-même sur des gravures d'après Raphaël.

192



Gustave Moreau semble avoir participé à la mode que connut au XIXᵉ siècle l'art étrange de Bernard Palissy, redécouvert en grande partie grâce à la production de Charles-Jean Avisseau (1796-1861). Il ne se contenta pas de collectionner d'authentiques Palissy mais étudia également ceux du Louvre. En omettant la bordure et en gommant le creux de ces deux assiettes, afin de rendre plus lisible leur décor, Moreau les tranforme en véritables petits *tondi*.

J.-P. C.-M.-A. D.



Le Passage de la mer Rouge
émail, XVIᵉ siècle
Bordeaux, musée des Arts décoratifs (dépôt)
Inv. MR 2522

MOREAU

193

Le Passage de la mer Rouge
d'après un émail de la Renaissance

Aquarelle sur traits au crayon.
H. 0,233 ; L. 0,294.

Provenance
Legs de G. Moreau à l'État en 1898, accepté en 1902. Inv. Des 4716.

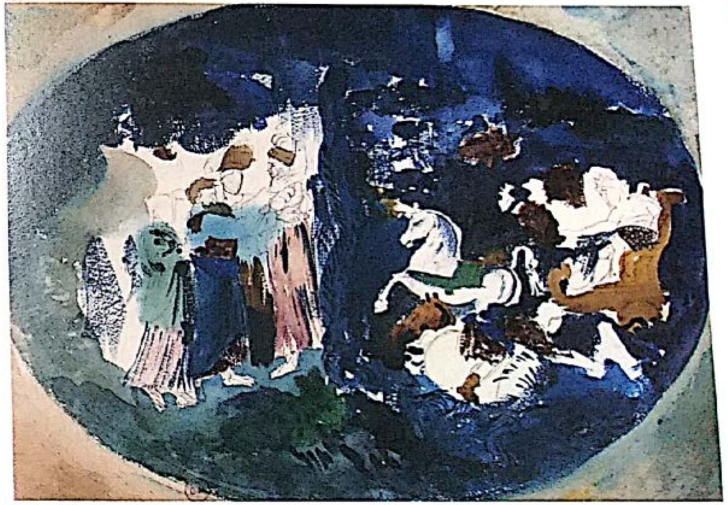
Bibliographie
Bittler et Mathieu, 1983, n° 4716.

Paris, musée Gustave Moreau.

Moreau semble avoir beaucoup étudié les objets de la collection Durand, dont la variété des techniques lui permit sans doute d'approfondir ses recherches de matière (cat. 191). Cette aquarelle d'après un émail du maître I. C. (MR 2522 ; identifié à l'époque de Moreau comme Jean Courteys), rappelle que si Moreau ne réalisa pas lui-même des émaux, il dessina plusieurs projets qui furent exécutés par Fréderic Charlot de Courcy puis par Grandhomme et Garnier (voir cat. 199, Mathieu 1976, nᵒˢ 454-472).

J.-P. C.-M.-A. D.

193



LÉONARD DE VINCI
La Vierge aux rochers
INV. 777

Paul
DUBOIS
Nogent-sur-Seine, 1829 - Paris, 1905

194

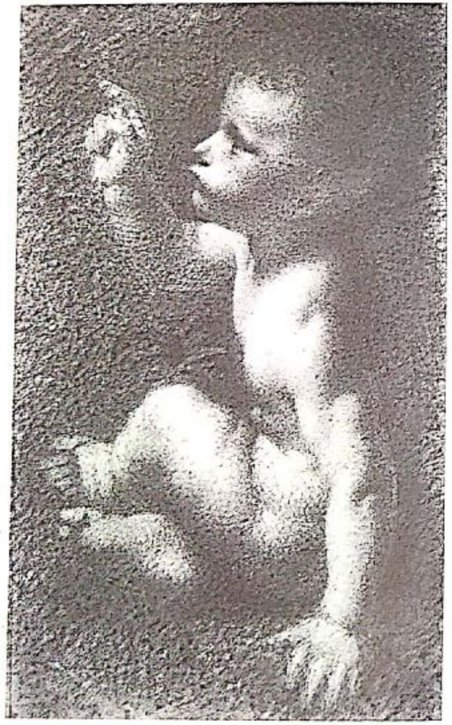
L'Enfant Jésus
d'après La Vierge aux rochers
de Léonard de Vinci

Fusain.
H. 0,430 ; L. 0,260.

Provenance
Resté dans la famille de l'artiste.

Paris, collection particulière.

194



Avant de devenir conservateur du musée du Luxembourg (1873-1878) et directeur de l'Ecole des Beaux-Arts (1875-1905), le sculpteur – mais aussi peintre – Paul Dubois suivit le parcours habituel des jeunes artistes de l'époque. Un long séjour en Italie (1859-1864) lui permit d'étudier les maîtres de la Renaissance, comme le prouvent de très nombreux carnets de croquis (coll. part.). Plus rares sont les dessins fait au Louvre qui soient conservés (d'après un buste de Francesco Laurana, ou d'après *Saint Paul ermite* de Ribera, RF 125). Emile Bergerat rend compte d'une de ces visites au musée qui durent être fréquentes : « Un jour qu'il se promenait dans le Musée du Louvre cherchant au contact des anciens, l'inspiration d'un St Sébastien, il vint à penser à ces élèves des ateliers de la Renaissance dont les dispositions précoces pour les arts charmaient le travail des maîtres. Ces petits chantaient les vers des poètes et cangones [sic] populaires en s'accompagnant de la guitare. Ils étaient la joie des ateliers de Florence » (*Galerie contemporaine, Peintres et sculpteurs*, III, Paris, 1877). L'inspiration « florentine » de ses œuvres était si flagrante pour les contemporains que la critique n'hésita pas à comparer le *Chanteur florentin* (1865, musée d'Orsay) aux modèles de Masaccio (Delahaye, 1975, p. 340).

J.-P. C. - M.-A. D.

MARMITTA
La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoit et saint Quentin, et deux anges
INV. 116, détail

Léon Augustin
LHERMITTE
Mont-Saint-Père (Aisne), 1844 - Paris, 1925

195

Saint-Benoît
d'après La Vierge et l'Enfant entourés de saints
de Marmitta,
vers 1865-1866

Fusain.
H. 0,440 ; L. 0,290.
Inscription sur le cartouche : *Enseignement artistique de Lecoq de Boisbaudran, d'après Francesco Bianchi par L. Lhermitte sous une surveillance organisée à l'Ecole des beaux-arts.*

Provenance
Archives de l'Ecole impériale de dessin.

Bibliographie
Le Pelley Fonteny, 1991, p. 318, n° 29.

Paris, bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs.

Arrivé à Paris en 1863, Lhermitte suivit, comme Carpeaux, Rodin ou Fantin-Latour, les cours de l'Ecole impériale de dessin (ancêtre de l'actuelle Ecole nationale des Arts décoratifs), dite Petite Ecole par comparaison avec l'Ecole des Beaux-Arts. Selon la doctrine de son futur directeur, Lecoq de Boisbaudran, l'enseignement reposait sur le dessin de mémoire. On connaît plusieurs dessins de Lhermitte, qui s'illustrera par ailleurs dans un genre plus réaliste, datant de cette période d'apprentissage : d'après Titien (INV. 744, déposé à Dijon ; Victoria and Albert Museum), d'après Poussin (INV. 7301 ; voir introduction chapitre 3), ou encore les salles de sculptures (fig. a). Les registres des cartes d'élèves (LL 10) confirment ses visites au Louvre entre 1863 et 1865.

Ce dessin, si on le compare avec l'aquarelle de Moreau (cat. 189), met en évidence deux attitudes opposées en présence des « maîtres » : d'un côté un attachement scolaire à une reproduction fidèle, de l'autre un souci plus personnel d'étude de la composition et du coloris.

J.-P. C. - M.-A. D.

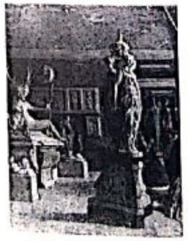
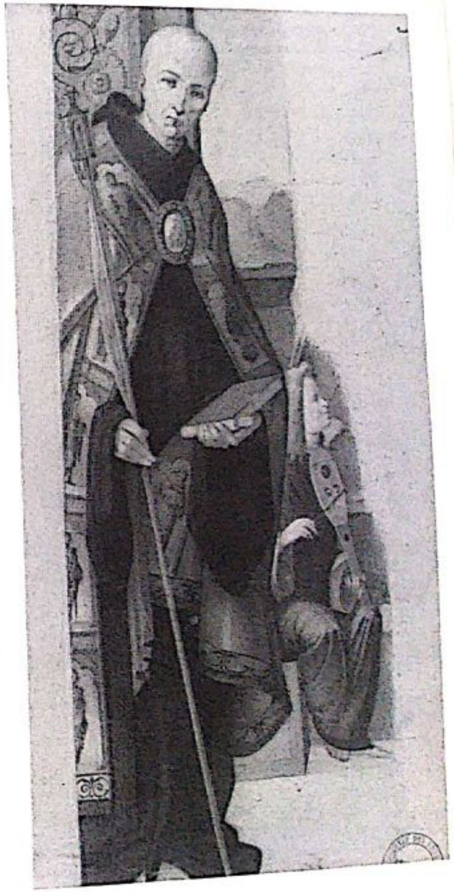
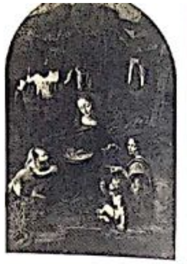


Fig. 195 a
LHERMITTE,
Le Louvre, salle des Sculptures,
Paris, bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs.

195





LÉONARD DE VINCI
La Vierge aux rochers
Inv. 777

Odilon
REDON
Bordeaux, 1840 - Paris, 1916

196

Tête de l'Enfant Jésus *d'après* La Vierge aux rochers *de Léonard de Vinci, vers 1860-1870*

Crayon noir.
H. 0,321 ; L. 0,260.
Annoté en b.d. : *d'après Le Vinci/OR.*

Provenance
Donation Ari et Suzanne Redon, 1982.
Inv. RF 40892.

Bibliographie
Bacou, 1984, n° 114.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques
(fonds du musée d'Orsay).

Après Delacroix et la couleur (cat. 171-172), les Florentins, et plus particulièrement Léonard, marquent en quelque sorte l'autre versant des références essentielles pour Redon : « J'obéissais aussi aux incitations de la ligne seule – de même que je cédais au charme du clair-obscur » (*A soi-même*, éd. 1961, p. 23).

Si l'on ne peut parler d'emprunt direct, il n'est pas rare de retrouver dans l'œuvre de Redon le souvenir des maîtres. Ainsi, les profils féminins qu'il aima reproduire rejoignent par la pureté de leurs contours les visages du Quattrocento florentin et de Pisanello. Ted Gott (1986, p. 36-65), auteur par ailleurs d'une thèse, *Redon and « Les maîtres d'autrefois »* (Melbourne, 1986), que nous n'avons pu consulter, a tenté de rapprocher *Pégase* (vers 1900, Melbourne, National Gallery of Victoria) du cheval de Mercure dans *Le Parnasse* de Mantegna. Enfin, on retrouve le souvenir de ce profil enfantin, et pourtant grave, dans le portrait de son fils Arï, gravé en 1893.

Les premières œuvres exposées par Redon furent des dessins d'après Léonard (Salon de 1870, n° 3987 et Société des amis des arts de Bordeaux, 1872, n° 440 : « une tête d'enfant d'après Léonard », peut-être le dessin exposé ici ?). L'admiration qu'il lui portait (« Il est le plus complet. Et je ne vois pas ailleurs plus parfait équilibre » ; lettre du 7 août 1895, Leblond, 1923, p. 24) semble s'être enrichie au fil des ans dans une sorte de dialogue avec le maître, comme en témoigne l'*Hommage* de 1908 (cat. 320).

J.-P. C. - M.-A. D.

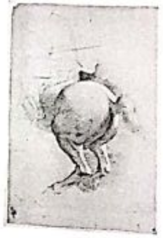
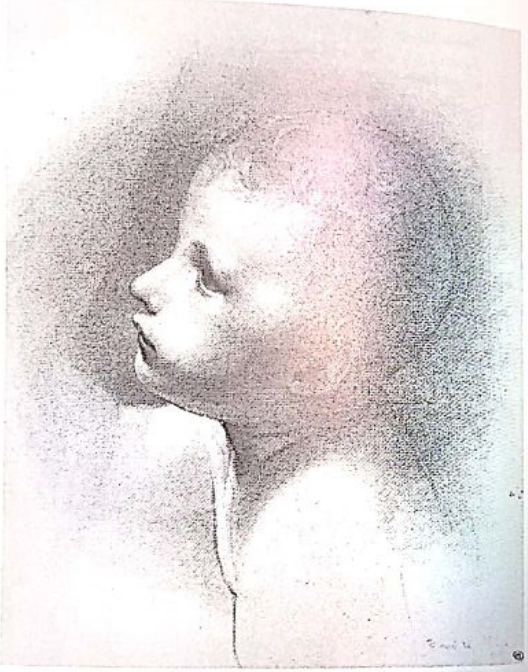
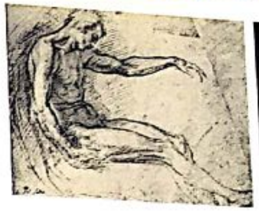


Fig. 196 a
REDON,
Détail d'après La Bataille d'Arghiari *de Léonard de Vinci, copiée par Rubens,*
Louvre, département des Arts graphiques.

196





ANDREA DEL SARTO
Homme nu assis, de profil
département des Arts graphiques
Inv. 1715

REDON

197

Homme nu assis, de profil *d'après Andrea del Sarto, vers 1860-1870*

Sanguine.
H. 0,197 ; L. 0,286.
Annoté en h.d. : *A. del Sarto.*

Provenance
Donation Ari et Suzanne Redon, 1982.
Inv. RF 40897.

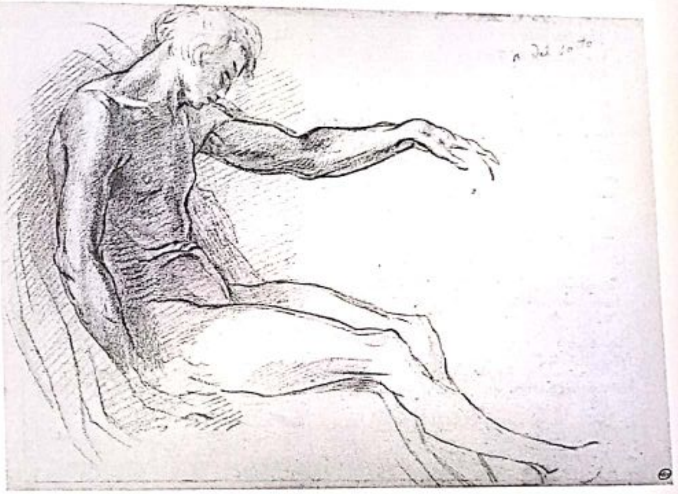
Bibliographie
Bacou, 1984, n° 126 ; Cordellier, cat. exp. Paris, 1986-1987, p. 64-65.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques
(fonds du musée d'Orsay).

« Il y a au Louvre, dans les galeries des dessins, une somme d'art bien plus grande et plus pure que dans les galeries de peinture : on y va peu ; on visite préférablement les tableaux. C'est que le plaisir des yeux est là » (*A soi-même*, éd. 1961, p. 120). On observe dans cette étude les caractéristiques de nombreux dessins de Redon d'après les maîtres : un trait sec et légèrement anguleux, comme peu sûr de lui, presque schématique, à l'opposé du dessin précédent, délicatement ombré. Dominique Cordellier (1987, p. 43) a relevé une autre référence à Andrea del Sarto dans un dessin de paysage où Redon a introduit l'enfant endormi figurant au premier plan de *La Charité* (RF 40616).

J.-P. C. - M.-A. D.

197



Blaise-Alexandre
DUMONT-DESGOFFE,
dit Blaise DESGOFFE

Paris, 1830 - *Id.*, 1901

198

Composition avec des objets d'art

1862

Bois.
H. 1,125 ; L. 0,950.
S.D.b.d. : *Blaise Desgoffe. 1862.*

Provenance

Acquis au Salon de 1863, n° 565, pour le musée du Luxembourg ; attribué au Louvre, 1874 ; déposé à l'Elysée, 1906 ; renvoyé au Louvre, 1907 ; renvoyé au Luxembourg, 1909 ; déposé au musée d'Angoulême en 1923 ; musée d'Orsay en 1983. Inv. RF 81.

Bibliographie

Thoré-Bürger, 1870, I, p. 410 ; Faré, 1962, I, p. 343, n. 1056.

Exposition

Paris, 1974, n° 71.

Paris, musée d'Orsay.

Neveu du peintre paysagiste Alexandre Desgoffe (1805-1882) et élève de Flandrin, Blaise Desgoffe se fit une spécialité des représentations de bijoux, armes et draperies anciennes, genre très prisé à l'époque, comme les livrets des Salons le prouvent, et dans la tradition directe des natures mortes allemandes et hollandaises du XVII^e siècle. Michel Faré a bien analysé cette vogue qui conduisit à prendre les objets d'art du musée comme sujets, et dont Desgoffe fut le « promoteur » (1962, I, p. 250).

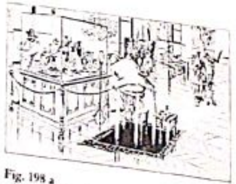


Fig. 198 a
« M. Desgoffes le peintre auquel rien n'échappe »,
Comment procèdent les maîtres,
Paris, Bibliothèque nationale.

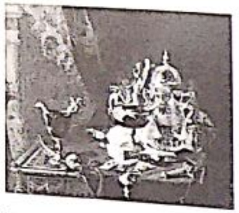


Fig. 198 b
DESGOFFE,
Composition avec des objets du Louvre,
New York, Metropolitan Museum of Art.

Dans ce panneau il met en scène différents objets (identifiés par Daniel Alcouffe lors de l'exposition de 1974), qu'il n'hésite pas à transformer pour les besoins de sa composition. Ainsi, une sorte de niche-écrin à laquelle est suspendu un vase en cristal de roche du XV^e siècle (MR 285), est encadrée d'émaux de Léonard Limosin extraits des retables de la Sainte-Chapelle (MR 208¹ et 208²). Un pan de tenture dissimule théâtralement l'extrémité gauche de la composition. Sur la table sont disposées une monture d'escarcelle en fer ciselé (OA 835, aujourd'hui au musée de Cluny) et une petite aiguière en agate (MR 242).

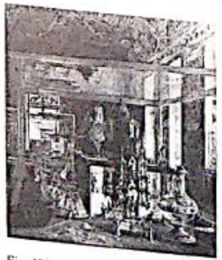


Fig. 198 c
DESGOFFE,
Vitrine dans la galerie d'Apollon,
Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

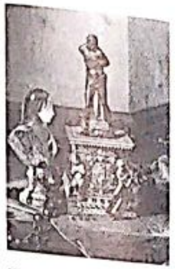
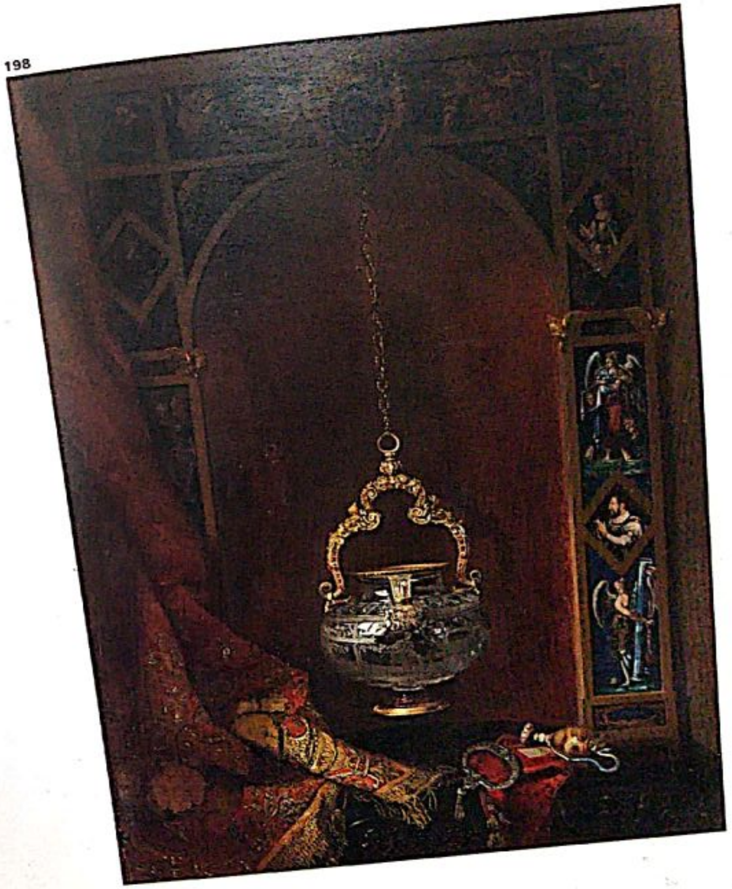


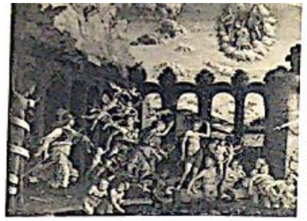
Fig. 198 d
DESGOFFE,
Au Louvre, *1868*,
Anvers, musée royal des Beaux-Arts.

Il est impossible de recenser toutes les œuvres devant lesquelles Desgoffe planta son chevalet dans les salles du Louvre, manie qui ne manqua pas d'inspirer une caricature le représentant au travail dans la galerie d'Apollon, observant les objets, tel Sherlock Holmes, à travers une loupe (fig. a). Signalons au passage la composition du Metropolitan Museum de New York, commandée par Catherine Wolfe en 1874, qui cherchait comme beaucoup d'amateurs à conserver un témoignage quasi photographique des richesses du Louvre (fig. b). Le musée de Bordeaux conserve une toile représentant une vitrine entière de la galerie d'Apollon, (fig. c ; Marquet de Vasselot, 1946, n° 676). A l'inverse, c'est un seul objet, une coupe en améthyste (MR 218), que Desgoffe représenta en 1858 sur le panneau du musée d'Arras (cat. exp. Paris, 1974, n° 70). Le musée d'Anvers conserve un tableau où figurent différents objets de la galerie d'Apollon (fig. d). Enfin, une composition montrant le reliquaire de saint Henri (D 70) et une pyxide en émail (MR 2657) est récemment passée en vente (Paris, Drouot, 20 III 1989, n° 21). Le jugement sévère et non dénué d'ironie de Thoré-Bürger à propos du panneau du musée d'Orsay reflète l'ennui qui peut se dégager de ce type de compositions sans vie : « Il semble que les résultats de M. Desgoffe soient obtenus par quelque action physique où lui-même ne soit qu'un agent inerte, un intermédiaire mécanique ; qu'il prenne du bout de sa brosse l'objet réel et qu'il le pose là sur sa toile, sans y avoir rien fait que le transposer. [...] Les conservateurs du Musée feront bien de voir si ces objets sont toujours dans leurs armoires du Louvre car les voici au Salon. »

J.-P. C.-M.-A. D.

198





ANDREA MANTEGNA
Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu
INV. 371

Paul
GRANDHOMME
Paris, 1851 - Saint-Briac-sur-Mer, 1944

Etienne-Marie Alfred
GARNIER
Puiseaux, 1848 - Bazoches, 1908 ?

199

Minerve
d'après Mantegna, 1895

Email polychrome opaque, translucide et sur paillons, peint sur cuivre, rehauts d'or ; monture de métal doré, cadre de velours. H. 0,230 ; L. 0,205 ; Ep. 0,035 (avec cadre).

S.b.g. : *PGrandhomme AGarnier.*

Provenance

Donation Charles Hayem au musée du Luxembourg, 1898 ; entrée en 1899 ; reversement du Musée national d'Art moderne au musée d'Orsay, 1978. Inv. OAO 191.

Bibliographie

Bascou, cat. musée d'Orsay, 1988, p. 116-117.

Exposition

Société nationale des Beaux-Arts, 1895, vitrine n° 46, n° 4.

Paris, musée d'Orsay.

On peut considérer la transposition des tableaux célèbres dans les techniques des arts dits précieux comme un des multiples aspects de la copie des « maîtres ». Il mériterait à lui seul une exposition qui traiterait de l'aspect technique de ces transformations et de l'interprétation de l'œuvre originale et évoquerait, notamment, la manufacture de Sèvres, dont la production de plaques de porcelaines reproduisant des tableaux célèbres connut un grand succès sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Au Louvre, un atelier était spécialement aménagé pour les artistes de la manufacture, dont Marie-Victoire Jacquotot (1772-1855) fut sans doute la plus célèbre représentante (fig. a ; voir lettre à Denon en 1814, Arch. Louvre DE 18 ; l'atelier semble avoir été supprimé en 1848 ; voir lettre de Jeanron, 4 juin 1848, p. 2, Arch. Louvre T 11).

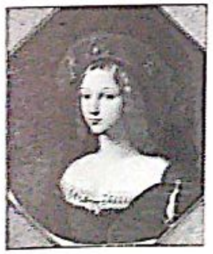


Fig. 199 a
Marie-Victoire JACQUOTOT,
Jeanne d'Aragon *d'après Jules Romain,*
peinture sur porcelaine,
manufacture de Sèvres.

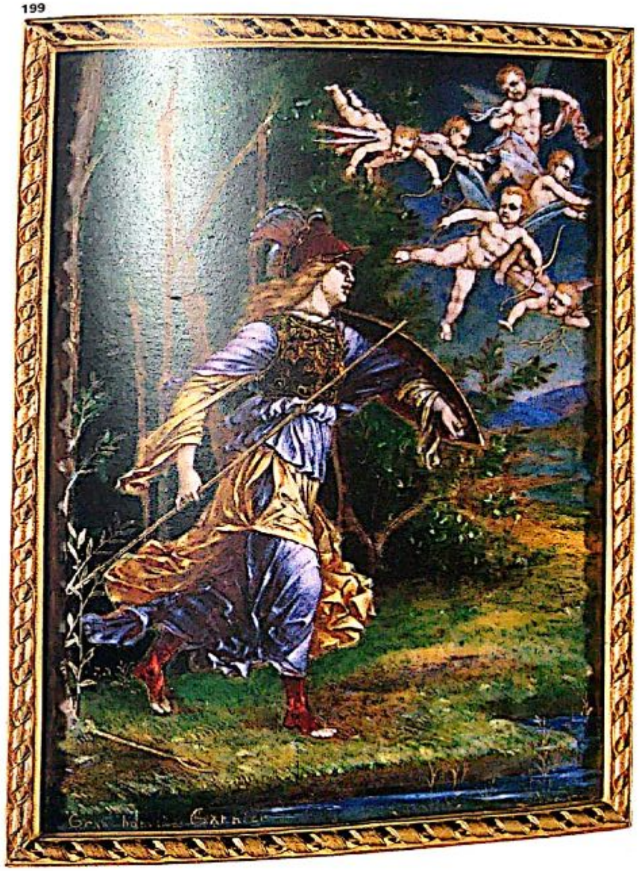
Le recours aux tableaux de maîtres pour la réalisation d'objets d'art n'est pas sans lien avec l'intérêt que le XIXᵉ siècle portait au passé, et à la Renaissance en particulier, intérêt étendu aux techniques employées par ses artistes. Par exemple, Claudius Popelin (1825-1892), après avoir imité les majoliques italiennes dans son œuvre de faïencier, contribua au renouveau de l'émail en empruntant technique et style aux émailleurs limousins du XVIᵉ siècle, sans jamais cependant copier leurs œuvres. *L'Email des peintres*, ouvrage que Popelin publia en 1866, fut déterminant pour la carrière de Garnier, ancien élève de Cabanel à l'Ecole des Beaux-Arts, ainsi que pour celle du joaillier Grandhomme. Tous deux s'associèrent à la fin des années 1880 pour réaliser des émaux qui furent très appréciés à l'Exposition universelle de 1889. La même année, le musée des Arts décoratifs leur commanda un émail d'après *Les Voix* de Gustave Moreau (celui-ci, par ailleurs, collabora à leur entreprise par d'autres aquarelles ; voir musée d'Orsay, OAO 192-193 et cat. 193). Leur production s'inspira également d'œuvres plus anciennes, comme *Le Combat de l'Amour et de la Chasteté* d'un anonyme florentin du XVᵉ siècle, panneau conservé à la National Gallery de Londres (musée d'Orsay, OAO 194), ainsi que d'après Botticelli (*Primavera*, musée de Sèvres, MNC 9106) et d'après Crivelli (*Vierge à l'Enfant*, loc. inconnue), comme nous l'a signalé Marc Bascou.

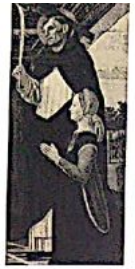
A la différence des plaques de Sèvres dont l'aspect lisse et inaltérable a pu faire penser un temps qu'elles pourraient se substituer aux originaux (voir Lajoix, 1991), les émaux, par les qualités propres à leur techniques ainsi que par leur grande fragilité, soulignaient en quelque sorte l'aspect précieux de l'œuvre copiée. Il s'agit dans la plupart des cas d'une recréation, comme l'œuvre ici exposée le montre : la figure de Minerve, extraite de son environnement d'arcades de verdure, est située dans un paysage plus banal que celui de l'original, aux tonalités jaune et vert cru rehaussées par de fines touches dorées. Le groupe des *putti* qui volent dans le ciel a lui aussi subi des transformations par l'interversion de deux d'entre eux.

On a souvent comparé la subtilité et la richesse de la palette de Mantegna à celles des émaux : le rouge phosphorescent du casque, du bouclier et des chausses, ou les jeux de transparence dans l'armure dorée sur la tunique mauve et jaune donnent ici une interprétation pour le moins surprenante de l'art du maître padouan.

J.-P. C. - M.-A. D.

199





BERGOGNONE
Saint Pierre martyr
et une donatrice agenouillée
INV. RF 24

Georges
DESVALLIÈRES

Paris, 1861 - *Id.*, 1950

200

Saint Pierre martyr et donatrice

d'après Bergognone

Toile.
H. 0,475 ; L. 0,225.

Provenance
Atelier de l'artiste ; Galerie Gosselin ; acquis en 1973 par l'actuel propriétaire.

Exposition
Bâle, 1957, n° 238 (*Saint Pierre de Vérone et une donatrice*).

Paris, collection particulière.

Elève et ami de Gustave Moreau, Georges Desvallières voyage en Italie en 1890, sur le conseil de son maître, et visite Venise, Florence, Rome et Naples. Comme Moreau, il est attaché aux exemples du passé mais résolument « moderniste » ; il est un des fondateurs du Salon d'automne en 1903.

Dans cette belle copie, les tonalités grises et le métier maigre ne sont pas sans rapport avec ceux d'Elie Delaunay dont Desvallières suivit les cours. Le tableau était apprécié des artistes : Gustave Moreau en fit lui-même un croquis en 1858 (Inv. Des 4305 ; fig. a).

L'exposition *Künstlerkopien* de la Kunsthalle de Bâle présentait avec le tableau montré ici un ensemble de copies de Desvallières d'après les maîtres italiens du XV^e ou début du XVI^e siècle, parmi lesquelles (n° 167) celle de l'*Apollon et Marsyas* de Pérugin (RF 370).

J.-P. C. - M.-A. D.

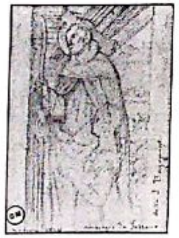
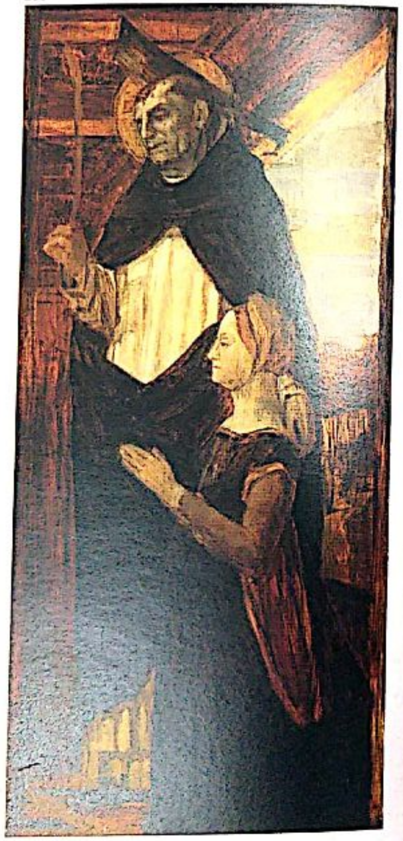
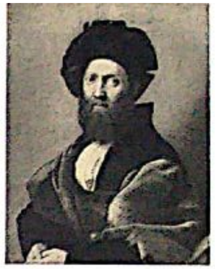


Fig. 200 a
Gustave MOREAU,
Saint Pierre martyr et donatrice
d'après Bergognone,
Paris, musée Gustave Moreau.

200





RAPHAËL
Balthazar Castiglione
INV. 611

Maurice
DENIS

Granville, 1870 - Saint-Germain-en-Laye, 1943

201

Balthazar Castiglione

d'après Raphaël, vers 1900 ?

Carton.
H. 0,230 ; L. 0,185.
Cachet rond en b.g.

Provenance
Atelier de Maurice Denis.

Exposition
Paris, 1992, n° 49.

Paris, collection particulière.

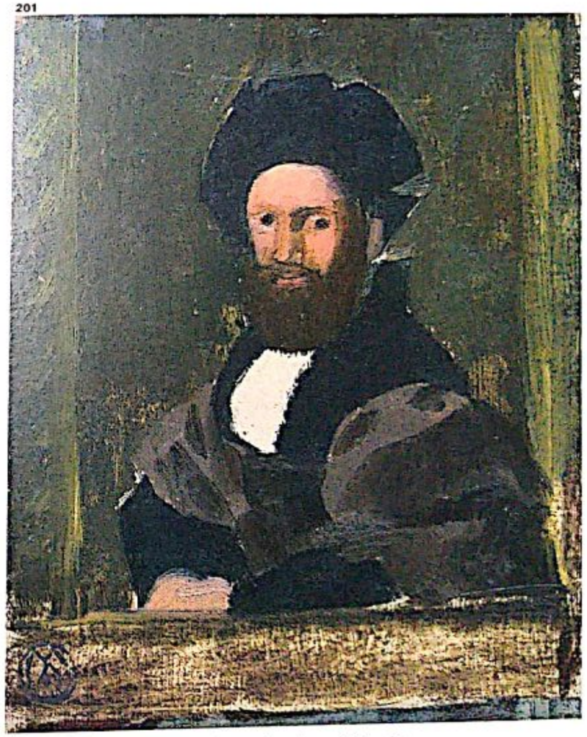
Un *Castiglione* nabi, intense et doux : Maurice Denis simplifie imperceptiblement les formes, tend les contours, arrondit la barbe, découpe fortement l'arête du nez et redresse légèrement l'axe du visage. Quelques traces de la préparation blanche laissée en épargne ici et là, aux contours du personnage, le détachent subtilement du fond et l'animent.

L'exposition « Raphaël et l'art français » (Paris, 1983, p. 103-104) a proposé quelques rapprochements d'œuvres de Denis avec celles de Raphaël.

Les copies peintes de Maurice Denis ne sont pas fréquentes : tableautins d'Italie, notamment d'après Fra Angelico (coll. part.), exquise copie, vers 1896, du *Nouveau Né* de La Tour à Rennes (coll. part. ; Thuillier, 1973, fig. 57 a). La coupole du Petit Palais, consacrée en 1925 à *L'Art français*, met en scène certaines œuvres du Louvre et fut précédée par des croquis (coll. part.), notamment d'après le *Gilles* de Watteau et *La Liberté* de Delacroix.

J.-P. C. - M.-A. D.

201



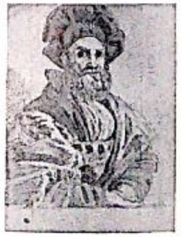


Fig. 201 a
Eugène DELACROIX,
Dessin d'après une gravure du **Balthazar Castiglione** *de Raphaël*,
Louvre, département des Arts graphiques.

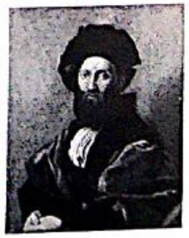
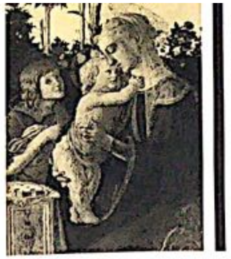


Fig. 201 b
Henri MATISSE,
Balthazar Castiglione *d'après Raphaël*,
Bagnols-sur-Cèze, musée.



BOTTICELLI
La Vierge et l'Enfant avec saint Jean Baptiste enfant
INV. 286

DENIS

202

L'Enfant au pantalon bleu
1897

Toile.
H. 0,525 ; L. 0,392.
S.D.b.d. du monogramme : *MAUD 97.*

Provenance
Vendu à A. Vollard, février 1899 ; coll. de Galéa, Paris ; coll. Mme Jonas, Paris ; vente Enghien, 24 X 1982, n° 88 ; Galerie Daniel Malingue ; acquis en 1987. Inv. RF 1987-24.

Bibliographie
Frèches-Thory, cat. exp. Paris-Orsay, 1990-1991, p. 147, repr. coul.

Exposition
Paris, 1990-1991, sans numéro (p. 147).

Paris, musée d'Orsay.

Récente acquisition du musée d'Orsay, cet exquis petit tableau montre un coloris entièrement modulé dans les bleus, du céruléum du chambranle de la porte au violacé du papier peint, en passant par le gris lunaire des visages et l'éclatant bleu de Sèvres du vêtement de l'enfant ; des jaunes plus ou moins éteints ou verdis établissent le contrepoint : cheveux et épaule de la mère, clarté de la fenêtre, cadre dont un profil vertical s'allume d'un jaune citron. Dans ce cadre, joliment simplifiée, une gravure d'après *La Vierge et l'Enfant avec saint Jean Baptiste enfant* de Botticelli donne au tableau son sens : profond engagement chrétien, pérennité des valeurs familiales, référence à une Italie d'harmonie et de réconciliation. Lui donne, aussi, son sens formel : la mélodie serpentine des lignes d'une des maternités trouve dans l'autre un écho. Le petit pantalon à rayures paraît, dans ce contexte, un souvenir des vêtements bicolores d'Uccello ou de Signorelli.

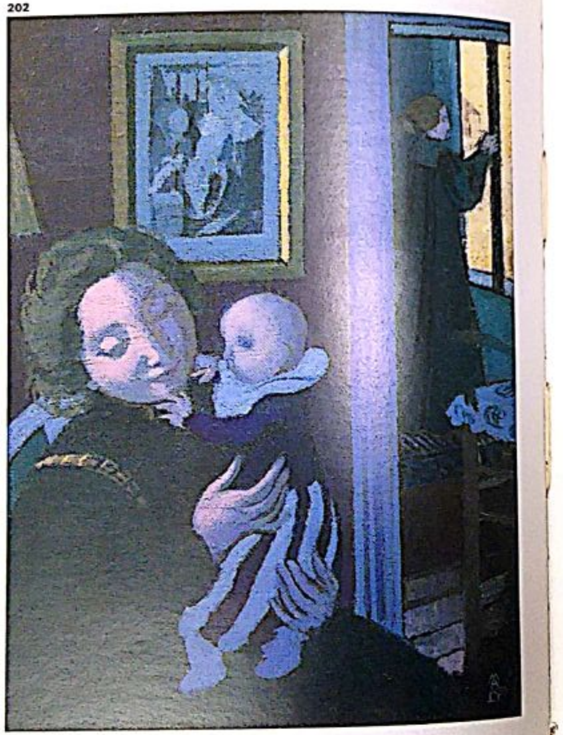
La toile, peinte en 1897, représente Marthe, la première épouse de Denis, avec Noëlle, leur première fille, née le 30 juin 1896, dans une pièce de la villa Montrouge que le ménage habitait alors à Saint-Germain-en-Laye.

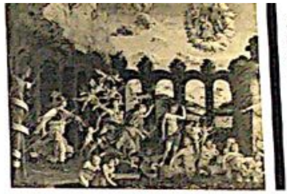
L'idéal florentin de Maurice Denis est devenu une idée reçue : Fra Angelico est *le* modèle, déjà pour l'adolescent. Beaucoup de ses sujets sacrés sont inspirés, plastiquement et dans l'esprit, du moine béatifié, et il est rare que ses paysages, même ceux d'Ile-de-France, n'évoquent pas quelque chose de ceux de l'Ombrie (voir aussi Barruel, 1992, p. 66-76, pour de délicates paraphrases de l'Angelico et de Piero della Francesca, fig. 8 et 4).

Son admiration pour Botticelli est également sans faille ; dès 1897, devant la fresque du Louvre (RF 321), il écrit : « Naïveté, simplicité, calme, piété, j'y voyais tout cela : j'y admirais la candide élégance du dessin serré, l'harmonie sereine d'une composition décorative, et la blancheur d'un coloris pâle, dans une atmosphère douce et lumineuse » (*Journal*, I, p. 67).

J.-P. C. - M.-A. D.

202





ANDREA MANTEGNA
Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu
INV. 371

André
DERAIN
Chatou, 1880 - Chambourcy, 1954

203

Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu
d'après Mantegna,
vers 1900-1902 ?

Fusain.
H. 0,476 ; L. 0,822.

Provenance
Succession de l'artiste ; Londres, coll. part. ; Stoppenbach et Delestre, Londres.

Bibliographie
Parke-Taylor, 1980, note 26, p. 371, fig. 35, p. 377.

Exposition
Londres, 1991, n° 1, repr.

Collection Robert et Virginia Stoppenbach.

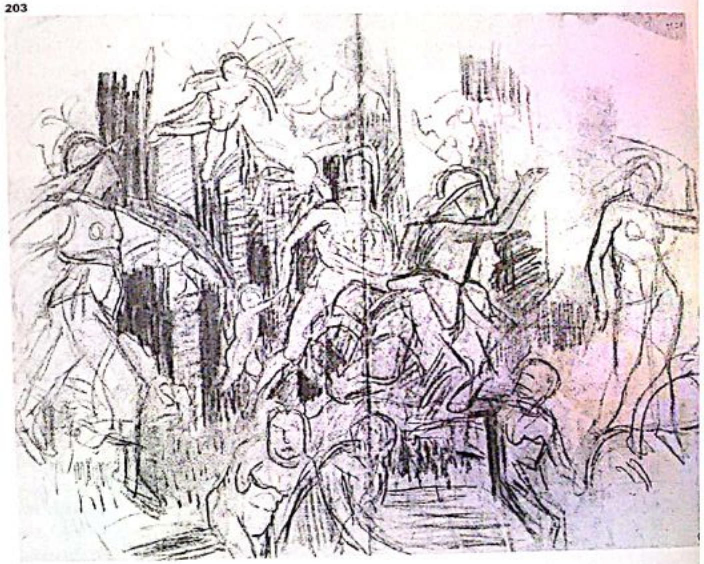
Grande étude librement crayonnée, mais fortement structurée, d'après la partie gauche et la partie centrale du tableau. Derain s'intéresse aux grands rythmes qui relient entre elles les figures, et insiste particulièrement sur les verticales d'ombres de l'architecture de feuillages taillés, qui donnent à la composition son ossature et sa stabilité.

Ce cézannisme plein de violence incite à proposer une date précoce, proche de celle de la copie de *La Montée au calvaire* (cat. 228), et donc peut-être antérieure à celle du carnet du musée national d'Art moderne que propose Michael Parke-Taylor.

Dans un dessin plus tardif (vers 1920 ?), Derain interprète un des tableaux les plus glorieux de « l'Ecole », *La Grande Sainte Famille* de Raphaël (INV. 604), dans des rythmes curvilignes et moutonnants, « poussant » davantage les visages, dans une volonté de classicisme presque provocante (fig. a ; fusain, 0,560 × 0,450 ; cat. exp. Orléans, 1992, p. 10).

J.-P. C. - M.-A. D.

203



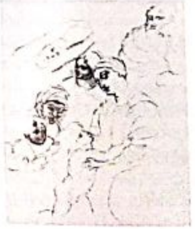


Fig. 203 a
DERAIN,
La Grande Sainte Famille *d'après Raphaël*,
collection particulière.

9. Degas copiste

Degas au Louvre

En 1872, Duranty, romancier et critique, défenseur depuis des années de ceux qui deviendront les impressionnistes, publie en feuilleton, dans *Le Siècle*, « La simple vie du peintre Louis Martin »[1] ; quatre ans avant son célèbre manifeste sur la *Nouvelle Peinture*, ce court récit retrace déjà l'histoire du mouvement, les combats héroïques contre l'académisme, la charge menée à l'occasion du Salon des refusés. Amoureux de la fille d'un « vieil artiste de l'école classique »[2] mais ne jurant que par Courbet et Manet – « Le nom de Courbet le faisait tressaillir et celui de Manet le hantait sans relâche »[3] –, Louis Martin, préoccupé de la vie moderne, peignant large et parfois lâche mais toujours rapide et vivement coloré, fait son éducation dans le Paris de 1863. Il visite le Salon des refusés, y admire Whistler et Manet que dénigre son futur beau-père, plaisante avec quelques camarades d'atelier devant les toiles du Salon officiel. Ayant obtenu la commande providentielle d'une « copie du Poussin à faire au Louvre pour un amateur »[4], « il fixa sa place, envoya son tabouret, son chevalet, sa boîte, sans oublier la toile cirée pour préserver le parquet du Louvre des taches de couleur, et enfin il fit son entrée dans le sanctuaire »[5]. Cette « entrée » de Louis Martin permet à Duranty de décrire les « populations », étudiants et copistes de profession, qui travaillent au musée ; de souligner également que les jeunes artistes du mouvement moderne, contrairement à ce qu'affirme déjà une critique hostile, ne négligent pas l'enseignement des anciens. Et d'apparier Fantin-Latour mais aussi Henri Regnault et Véronèse, Ricard et le Corrège, Legros et Holbein, Degas et Poussin. Le couple Degas-Poussin est le plus singulier de ceux que dresse Duranty ; connaissant les liens qui unissent le peintre et l'écrivain, on n'y verra pas un choix arbitraire mais une décision commune, celle de l'élection par Degas, « artiste d'une rare intelligence, préoccupé d'*idées* », d'un maître lui aussi « préoccupé d'*idées* » chez lequel il cherche « pureté de dessin, largeur de modelé, grandeur de disposition ». « Degas copiait admirablement le Poussin », affirme Duranty[6], ce dont témoignent les travaux d'après *L'Enlèvement des Sabines*, copie littérale aux dimensions de l'original (Pasadena, Norton Simon Foundation, fig. 116 b), ou *Le Triomphe de Flore* (cat. 116), qui est, suivant un exercice cher au XIXᵉ siècle, variation sur un thème. Tous deux attestent la versatilité de Degas copiste qui mesure chez ses devanciers l'étendue du vocabulaire et les singularités de son usage, et tente de percer leurs secrets de fabrication. On aurait tort cependant de ne voir dans les relations suivies de Degas avec le Louvre que la mise en pratique d'un principe pédagogique affirmé avec force : « Il faut copier et recopier les maîtres et ce n'est qu'après avoir donné toutes les preuves d'un bon copiste qu'il pourra raisonnablement vous être permis de faire un radis d'après nature[7]. » Pour Degas, qui contredit l'aphorisme de Cézanne[8], on apprend à lire toute sa vie et le Louvre est évidemment le lieu privilégié de cette éducation. Mais l'artiste soucieux des problèmes de présentation, le collectionneur qui envisagera à son tour de fonder un musée, s'y préoccupe aussi des questions d'accrochage, de public, de restaurations. Des relations complexes donc où se mêlent souvenirs de tendre enfance et des années d'apprentissage, ressentiments à l'égard des conservateurs et des historiens d'art, plaintes récurrentes sur la politique artistique du gouvernement.

Par son père, banquier peu doué pour les affaires mais amateur éclairé, Degas touche déjà au Louvre. C'est lui qui lui inculquera l'amour des peintres italiens de la Renaissance qu'ils vont régulièrement admirer au musée, lui qui, le dimanche, le mène chez François Marcille, chez Louis La Caze, futur donateur. Devenir peintre, pour le jeune homme, c'est autant être admis dans un atelier – celui du très à la mode Félix Barrias – que s'inscrire comme copiste au Louvre. Il le fait le 7 avril 1853[9], à dix-huit ans et demi ; jusqu'à son départ pour l'Italie à l'été 1856, puis de 1859 au milieu des années 1860, il y travaillera régulièrement, s'attachant principalement aux Italiens des XVᵉ et XVIᵉ siècles. Des débuts « résolument classiques »[10] donc, qui surprirent longtemps chez l'un des promoteurs de la Nouvelle Peinture. Car dès le départ, l'art de Degas est un art de réflexion, « peu spontané » comme il l'avouera plus tard, où l'étude des maîtres, le travail à l'atelier, la méditation sur la création tiennent plus de place que les réactions instinctives devant la nature. Aussi les copies le plus souvent rapides et partielles qu'il fait de tel ou tel tableau ancien n'ont-elles en général d'autre visée que de faire saillir le mot juste, la formule appropriée. Le parti pris qu'il note chez certains – « Pas de parti pris dans l'art ? Et les primitifs italiens qui expriment la douceur des lèvres en les imitant par des traits durs ; et qui font vivre les yeux en coupant les paupières comme avec des ciseaux »[11] –, il le reprend à son compte et parfois sur leur dos. Ainsi, la très belle copie qu'il fait en 1861 du *Calvaire* de Mantegna (cat. 217) est d'abord exercice de style pour retrouver « l'esprit et l'amour de Mantegna »[12]. Au même moment, il s'attache sur une grande feuille au *Triomphe de Flore* de Poussin (cat. 116) ; plutôt qu'une copie qui aurait impliqué, outre une identité de support et de médium, un dessin plus platement fidèle, Degas recrée, usant d'une technique du XVIIᵉ siècle, la plume et le lavis, ce qui aurait pu être un dessin préparatoire de Poussin lui-même, rapide et enlevé, donnant seulement les grandes lignes de la composition finale. Si, après 1865, il ne s'adonne plus à ces travaux avec la même assiduité, il ne les abandonne pas pour autant. A la fin du siècle, il a encore, nous dit Ernest Rouart, des « idées neuves sur la pratique des anciens »[13] qu'il explique patiemment à ses jeunes disciples, Ernest Rouart, Julie Manet et ses cousines Paule et Jeannie Gobillard, disséquant les préparations du Titien et regrettant le temps béni où les secrets de fabrication se transmettaient comme un viatique : « Van Dyck, ayant fait la connaissance d'une vieille demoiselle élève du Titien, écrit : "Elle m'a révélé des grands secrets." Dirions-nous cela maintenant ? Il n'y a pas de secrets dans la peinture, dit cet imbécile de Raffaëlli. »[14] Et pour contredire cet « imbécile de Raffaëlli », Degas traîne Julie Manet et les petites Gobillard « dans la salle des primitifs voir ce que fait son élève M. Rouart, auquel il a conseillé de préparer un Mantegna en vert »[15]. L'épisode tragi-comique de la copie simultanée par Degas et Rouart de *Minerve chassant les Vices*... (cat. 214) montre l'attention passionnée que Degas porte à la « cuisine » des grands peintres. Dans les années 1890, il trouve en Luigi Chialiva, médiocre animalier mais connaissant « à fond le métier de la peinture à l'huile »[16], un interlocuteur privilégié qui le conseille pour la restauration de ses œuvres anciennes (comme *La Famille Bellelli* du musée d'Orsay), avec lequel il discute longuement des procédés de Véronèse et de Rubens. Degas qui, au même moment, forme une collection considérable avec l'idée avouée de la léguer à un musée, qui raboute patiemment les fragments qu'il a pu réunir de *L'Exécution de Maximilien* de Manet (Londres, National Gallery) ou se reproche d'avoir fait « dévernir [...] trop à fond »[17] sa version de *Roger et Angélique* d'Ingres (Londres, National Gallery), se montre particulièrement sensible aux problèmes de restauration. Il est absent de France lorsque, à la fin des années 1850, la campagne conduite par Villot suscite de vives polémiques – « Tout crie, tout hurle, c'est de la faïence enragée »[18], s'indignent les Goncourt –, mais on sait que son ami le graveur Tourny fit preuve d'une modération bien peu partagée : « J'ai trouvé, écrivait-il à Degas, que le dévernissage a été très favorable à de certains tableaux et nuisible à d'autres, c'est du reste une bonne leçon donnée aux peintres modernes qui culottent tant pour imiter les vieux tableaux[19]. » En revanche, à la fin du siècle, comme Clemenceau qui s'était révolté, à propos des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt, de voir les tableaux du Louvre « frottés, poncés, usés, laqués »[20] sans contrôle, Degas, à son tour, médite un « pamphlet » qui aurait commencé, faisant allusion aux attentats anarchistes contemporains, par ces mots : « Ceci aussi est une bombe. »[21] Longtemps le sexagénaire atrabilaire éructe à ce sujet ; à son jeune ami Daniel Halévy, il confie : « Ce que je veux ? c'est qu'on ne restaure pas les tableaux. Tu gratterais une... tu irais en correctionnelle ; M. Kaempfe [le directeur des musées, Albert Kaempfen] gratterait *La Joconde*, on le décorerait. Toucher à un tableau ! mais tu ne sais pas l'effet que cela me fait ; ces tableaux sont la joie de ma vie ; ils l'embellissent, ils la bercent ; toucher à un Rembrandt ! mais c'est comme si... »[22] Degas n'écrira évidemment pas le « pamphlet » projeté ; il se contentera de susciter, en décembre 1896, deux articles d'Arsène Alexandre dans *Le Figaro* qui dénoncent les « lessivages », « dévernissages », « revernissages » perpétrés sans contrôle par Chapuis, « vernisseur restaurateur du Louvre » – et d'aligner parmi d'autres *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin, *La Prédication de saint Etienne* de Carpaccio, *La Kermesse* de Rubens, « quantité de petits tableaux hollandais » –, ainsi qu'une campagne de « retouches » et « repeints » où les innocentes victimes sont également nombreuses, *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, les *Femmes d'Alger* de Delacroix, *Henriette de France* de Rubens (Marie-Anne, reine de Hongrie, de l'école de Rubens, Inv. 1794).[23] A la suite d'une réponse d'Albert Kaempfen qui réfute en bloc toutes ces accusations, Arsène Alexandre livrera ses sources : « Les retouches dans les cheveux des *Femmes d'Alger* m'ont été signalées par M. Degas, ainsi que l'état de neuf, insupportable et criard, où l'on a mis le Rubens *Henriette de France*, et les retouches que ce tableau a dû subir par suite de la maladresse des restaurateurs. »

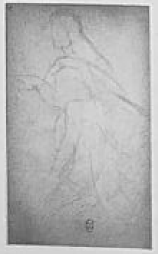


Fig. a
DEGAS,
Croquis d'après **La Vierge aux rochers**
de Léonard de Vinci,
Bibliothèque nationale.

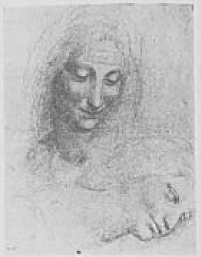


Fig. b
DEGAS
Etude d'après **La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne** *de Léonard de Vinci*,
collection particulière.

La polémique avec le Louvre, dont on mesure difficilement aujourd'hui le bien-fondé, a eu au moins une regrettable conséquence : la ferme décision prise alors par Degas de ne pas donner à un musée national sa collection personnelle (le Greco, Ingres, Delacroix, Corot, Manet, Gauguin, Cézanne...) et le fonds de son atelier.[24] Ainsi, l'incurie de l'administration, la négligence des conservateurs, la méfiance instinctive de l'artiste envers l'Etat, ses positions conservatrices sur l'éducation et la culture ont conduit, après quelques mésaventures, à la regrettable dispersion de cet admirable ensemble. Avant de renoncer définitivement, Degas envisagera diverses solutions qui toutes récusent le modèle Louvre. Certes, il veut tout « donner à [s]on pays »[25], mais non à l'Etat ; alors il approche la ville de Paris, envisage les Arts décoratifs sur les conseils de son ami Moreau-Nélaton ; mais lorsque celui-ci lègue en 1906 sa collection à l'Etat, il lui adresse de vifs reproches – « On ne met pas l'Etat dans une affaire comme celle-là » – avant de soumettre sa proposition : « Le local trouvé, nous faisions une société privée ; nous nommions un directeur à nous, qui choisissait lui-même son successeur. Et voilà... »[26] « Et voilà... » : rien ne fut fait ; « sous prétexte que tout le monde a droit à la beauté », Degas pressent et redoute l'ouverture des musées à un public plus large, le va-et-vient des œuvres qui en résulterait – « Vous verrez [...] qu'on en arrivera à faire sortir les Raphaël et les Rembrandt des musées pour les promener dans les casernes, dans les foires, dans les prisons »[27] – récuse l'idée de l'art pour tous. Aussi combat-il tout projet qui irait dans ce sens, comme celui monté par Raffaëlli en 1884 : la création au Louvre d'un « musée des photographies » qui présenterait, dans de grands albums facilement accessibles, des reproductions d'œuvres d'art, et, le jouxtant, d'un « musée des estampes », où les tiroirs de la Bibliothèque nationale seraient livrés à un vaste public.[28]

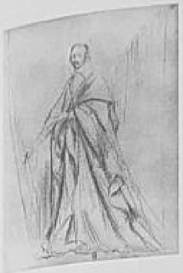


Fig. c
DEGAS,
Croquis d'après **Le Cardinal de Richelieu** *de Champaigne*,
Bibliothèque nationale.

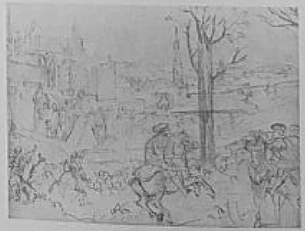


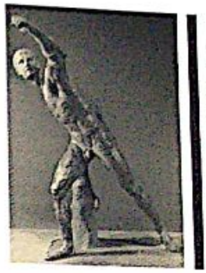
Fig. d
DEGAS
Croquis d'après une tapisserie des
Chasses de Maximilien, le mois de Mars,
Bibliothèque nationale.

Dans le bilan amer que Degas dresse à la fin de sa vie, le constat désabusé du laxisme de l'administration ou de la perversité de l'instruction entre au même titre que les amours inexistantes, les amitiés gâchées, le doute sur son travail aiguisé par une insatisfaction native. Même ce qui aurait dû être immuable se transforme ; à l'évidence le Louvre n'est plus ce qu'il était, comme les collectionneurs nouveaux qui lui disputent les œuvres dans les ventes publiques n'ont rien à voir avec les La Caze, les Marcille, passionnés et désintéressés, qu'il vénère. Alors il se souvient ; c'est au Louvre, où son père le conduisait enfant, qu'il a découvert « les petits bonshommes avec leurs belles étoffes » de Carpaccio[29], la « verve et la coloration » de Véronèse, l'« amour » de Mantegna[30] ; c'est au Louvre, dans les années 1860, qu'il a rencontré Manet, surpris de l'audace de son cadet qui entreprenait directement une copie gravée de *L'Infante* de Vélasquez[31] ; c'est au Louvre encore qu'il nous montre Mary Cassatt pour laquelle il eut un profond attachement. Elle est le modèle vraisemblable d'une série de gravures, pastels et peintures (cat. 11-12) ; bien sûr, traînant de salle en salle, elle exprime, comme l'a voulu Degas, « l'ennui, l'accablement plein de respect et d'admiration, l'absence totale de sensations que les femmes éprouvent devant les tableaux »[32] ; bien sûr elle a besoin du secours d'un guide que sa compagne ânonne, mais du moins elle regarde.

Henri LOYRETTE

---

1. Edmond Duranty, « La simple vie du peintre Louis Martin », *Le Pays des arts*, Paris, Charpentier, 1881.
2. *Ibid.*, p. 325.
3. *Ibid.*, p. 323.
4. *Ibid.*, p. 324.
5. *Ibid.*, p. 334.
6. *Ibid.*, p. 335-336.
7. Ambroise Vollard, *Degas (1834-1917)*, Paris, G. Crès et C^ie^, 1924, p. 64.
8. Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Grasset, 1937, p. 275.
9. Paris, Archives du Louvre, LL 9.
10. Louis Vauxcelles dans *La France*, 29 septembre 1917.
11. Daniel Halévy, *Degas parle...*, Paris, La Palatine, 1960, p. 56.
12. Carnet 26 (numéroté 15 par Theodore Reff), p. 40, Paris, Bibliothèque nationale.
13. « Souvenirs de Monsieur Ernest Rouart », rapportés par Paul Valéry dans *Degas, danse, dessin*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1234.
14. Julie Manet, *Journal (1893-1899)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1979, p. 144.
15. *Ibid.*
16. Georges Jeanniot, « Souvenirs sur Degas », *La Revue universelle*, LV, 15 octobre 1933, p. 167.
17. Degas, *Notes manuscrites sur les tableaux de sa collection*, coll. part.
18. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Monaco, Les Editions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, vol. III, p. 96 (en date du 16 janvier 1859).
19. Lettre inédite de Joseph Tourny à Edgar Degas, de Paris à Florence, 28 septembre 1858, coll. part.
20. Dans un article de *La Justice* (« Au Louvre », 6 juin 1894), Georges Clemenceau s'en prend à l'administration des musées et à l'incapacité du directeur, Albert Kaempfen – « C'est la cour du roi Pétaud. Sa Majesté dort. La cour s'amuse » –, qui ne surveille pas les restaurations : « On apprit alors qu'un certain Chapuis, homme mystérieux et fantasque, parcourait les salles du Louvre, grattant, râclant, laquant, sans en rendre compte à personne qu'à lui. » Des *Pèlerins d'Emmaüs*, « il ne reste plus qu'une plate chromolithographie luisante qui fait la joie de M. le directeur ». Le 18 juin 1894, répondant à cette diatribe, Georges Lafenestre explique à la Commission de la conservation et de la restauration des peintures des musées nationaux que cette « opération a été faite sans ordre formel par M. Chapuis, auquel il a, pour ce fait, infligé un blâme sévère, en le priant de ne plus toucher à l'avenir à aucun tableau sans l'en avoir prévenu » (Paris, Arch. Louvre, P2 R1 c 18). Selon Arsène Alexandre (« Les microbes du Louvre », 2^e^ article, *Le Figaro*, 17 décembre 1896), Fantin-Latour, Degas, Ziem, Henner ont élevé des « protestations indignées » contre la « profanation » de ce tableau par « un dévernissage et un revernissage absurdes ».
21. Daniel Halévy, *op. cit.*, p. 83.
22. *Ibid.*, p. 82.
23. Les articles d'Arsène Alexandre, « Les microbes du Louvre », paraissent dans *Le Figaro* des lundi 23 novembre, jeudi 17 et mardi 22 décembre 1896. Degas avoue sa complicité avec Arsène Alexandre dans une lettre à Hortense Valpinçon de février ou mars 1897 ; voir *Degas inédit*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 412. A propos des deux tableaux visés par Degas, Arsène Alexandre note (*Le Figaro*, 17 décembre 1896) : « Les *Femmes d'Alger*, de Delacroix, ont leurs cheveux souillés par un commencement de retouches : heureusement – car en ces occasions c'est un grand bonheur que la moitié seulement d'un crime – on n'a pas osé poursuivre l'opération sur les autres crevasses du tableau. Mais écoutez encore cette histoire. Il y a deux ou trois ans, à peu près, on s'était avisé que le *Portrait d'Henriette de France, fille de Henri IV*, par Rubens, peint sur panneau, était légèrement fendu. On résolut de redresser le panneau gondolé, et de reboucher la fente. On pratiqua donc l'opération habituelle : on colla des doubles de papier sur la peinture, puis on livra le panneau au parqueteur, qui le redressa. Mais on avait employé de la colle trop forte et, lorsqu'il fallut enlever les couches de papier, on s'aperçut que, par endroits, la peinture venait avec ! Sans l'intervention de M. Fréret, qui indiqua une délicate manière de procéder, c'était un désastre ! On n'en a pas moins dû repeindre une main et je ne sais quel [sic] autre partie. Quant au tableau, qui était délicieux, il est devenu, après le nettoyage, criard et désaccordé. »
24. Voir à ce sujet notre développement dans Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 619-620.
25. Daniel Halévy, *op. cit.*, p. 97-98.
26. Etienne Moreau-Nélaton, « Deux heures avec Degas. Interview posthume », *L'Amour de l'art*, n° 7, juillet 1931, p. 267-270.
27. Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 306.
28. Les deux articles de Raffaëlli, « La création d'un musée des photographies » et « Un musée des estampes au Louvre », paraissent dans *L'Evénement* des 11 et 18 novembre 1884. Sur la réaction horripilée et négative de Degas, voir Henri Loyrette, *op. cit.*, p. 452-453.
29. Lettre d'Auguste De Gas à son fils Edgar, 30 novembre 1858, coll. part.
30. Carnet n° 26, *op. cit.*, p. 40.
31. Etienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926, tome I, p. 36.
32. Walter Sickert, « Degas », *The Burlington Magazine*, vol. XXXI, n° 176, novembre 1917, p. 186.



Gladiateur Borghèse
Porto d'Anzio, vers 100 av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 527

Edgar
DEGAS
Paris, 1834 - *Id.*, 1917

204

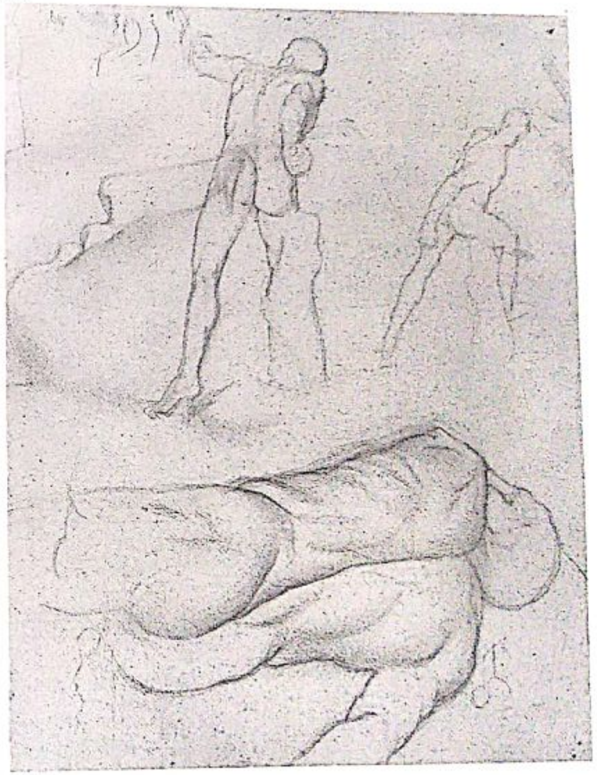
Etude d'après le
Gladiateur Borghèse
vers 1855

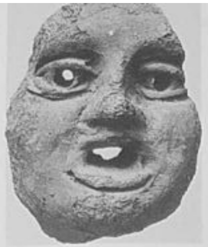
Mine de plomb.
H. 0,311 ; L. 0,241.

Exposition
Manchester-Cambridge, 1987, n° 6.

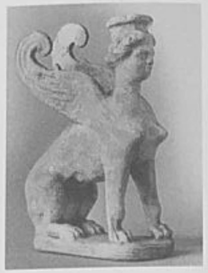
Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

204





Masque comique juvénile
Moyenne Egypte, Basse Epoque hellénistique
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
N. 4919



Sphinge ailée
Campanie, IIIe siècle av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
N. 4767

DEGAS

205

Masque en terre cuite et sphinge

1856

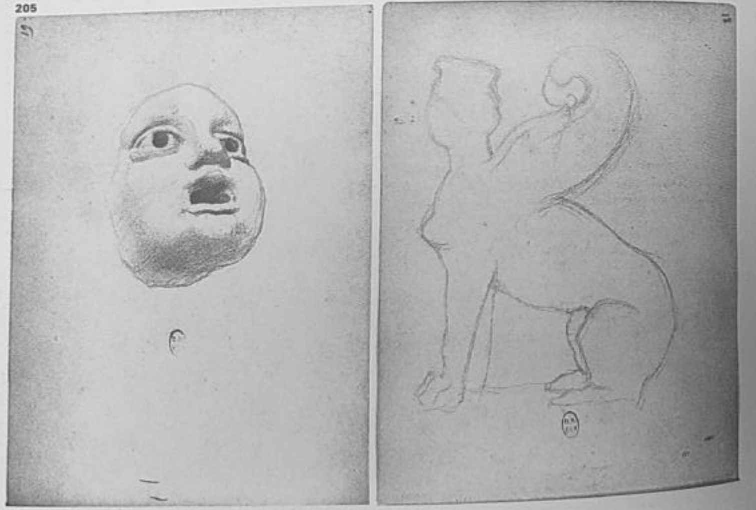
Mine de plomb.
H. 0,105 ; L. 0,137.
Carnet ouvert p. 18-19.

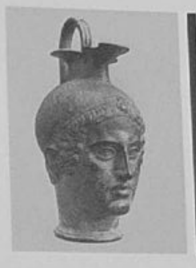
Provenance
Atelier Degas ; don de René de Gas, frère de l'artiste, en juillet 1920.
Inv. DC 327 d 11.

Bibliographie
Reff, 1976, p. 52.

Paris, Bibliothèque nationale.

205





Œnochoé en forme de tête de jeune homme
Gabies, 425-400 av. J.-C.
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
ED 603

DEGAS

206

Œnochoé en forme de tête de jeune homme

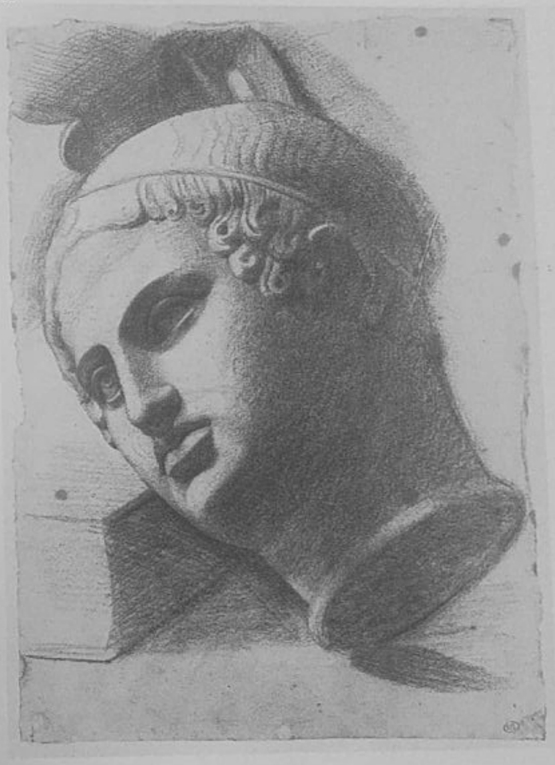
vers 1855

Crayon.
H. 0,255 ; L. 0,190.

Provenance
Atelier Degas ; Nice, coll. Jeanne Fevre, nièce de l'artiste ; coll. part. ; don de la Société des amis d'Orsay, 1992.
Inv. RF 43200.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

206



A ses tout débuts, entre 1853 et 1856, Degas, suivant le modèle ingresque, envisage plusieurs compositions sur un sujet antique. Comme il le fera dans les années 1860 pour ses peintures d'histoire mais en diversifiant alors ses sources, il rassemble, puisant parmi les antiques du Louvre, une documentation en vue de projets (*La Femme de Candaule*, *Héro et Léandre* ou *Cléobis et Biton*) qui ne seront jamais menés à bien. Dans ses premiers carnets abondent les croquis rapides d'après les vases grecs ou les menus objets de la vie quotidienne qui doivent, placés dans un tableau historique, donner une impression d'exactitude. Plus rarement, il copie quelques grands classiques comme ce *Gladiateur Borghèse*, dont il se souviendra quelques années plus tard en peignant ses *Petites Filles spartiates provoquant des garçons* (Lemoisne, 70 et 71).

H. L

MICHEL-ANGE
L'Esclave mourant
département des Sculptures
MR 1590

DEGAS

207

Esclave

d'après Michel-Ange, vers 1855

Mine de plomb.
H. 0,330 ; L. 0,230.
Cachet de la vente en b.g.

Provenance
Atelier Degas ; vente IV, 2-4 VII 1919, n° 99 a ; Paris, Galerie Durand-Ruel ; Paris, coll. Peytel.

Bibliographie
Walker, 1933, p. 185 ; Vitali, 1963, p. 269.

Expositions
Saint-Louis, 1967, n° 38 ; Tübingen-Berlin, 1984, n° 39 ; Rome, 1984, n° 11 ; Manchester-Cambridge, 1987, n° 14.

Suisse, collection K. Feilchenfeldt.

Degas a longuement étudié la statuaire antique, durant ses années d'apprentissage, plus tard aussi lorsqu'il travaille à *Sémiramis construisant Babylone* (Paris, musée d'Orsay) et s'inspire des reliefs du Parthénon. En revanche, il n'a prêté que peu d'attention à la sculpture des époques postérieures, ignorant largement le Moyen Age, ne puisant que de rares exemples à la Renaissance, Ghiberti qu'il copie d'après les moulages de l'Ecole des Beaux-Arts, Donatello qu'il examine à Florence ou Naples, Luca della Robbia surtout, dont il reprend en de nombreuses variations un fragment de la Cantoria, faisant de la douce tête d'un enfant chantant une déchirante image de la souffrance. L'œuvre de Michel-Ange ne semble l'avoir que peu intéressé ; d'après une gravure de *La Bataille de Cascina*, il dessine plusieurs fois de suite l'homme de dos à l'extrême gauche de la composition ; à la Sixtine, il croque rapidement un fragment du *Déluge*. De Michel-Ange sculpteur, il ne s'attache qu'à cet *Esclave* copié au Louvre vers 1855 (voir le carnet utilisé notamment durant un voyage à Lyon en 1855, avec un rapide croquis d'après *L'Esclave* ; Reff, 1976, p. 43, pense qu'il a pu être exécuté à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, qui possédait une copie en plâtre de cette œuvre) ; comme tous ces corps souffrant ou peinant qu'il fera sa vie durant, *L'Esclave* le retient d'abord parce que, lié mais insoumis, il pose la douleur.

H. L.

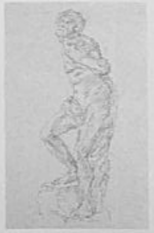
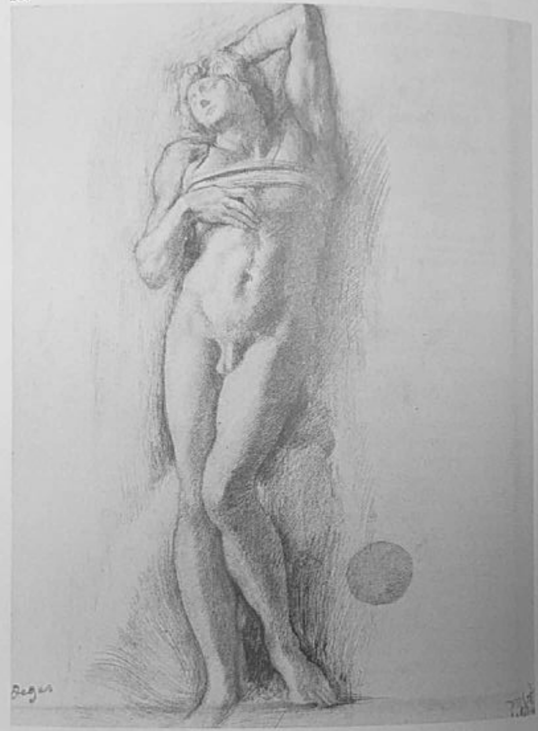
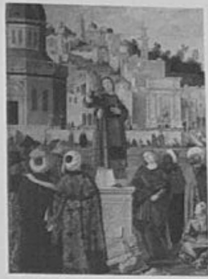


Fig. 207 a
Avigdor ARIKHA,
L'Esclave enchaîné
d'après Michel-Ange, 1982,
collection de l'artiste.

207





CARPACCIO
La Prédication de saint Etienne
INV. 181, détail

DEGAS

208

Saint Etienne

d'après Carpaccio, vers 1855

Mine de plomb.
H. 0,471 ; L. 0,305.
Cachet de l'atelier Degas au verso.

Provenance
Atelier Degas ; Paris, coll. Baderou ; donné au musée en 1975. Inv. 975.4.2299.

Bibliographie
Monnier, 1980, p. 180

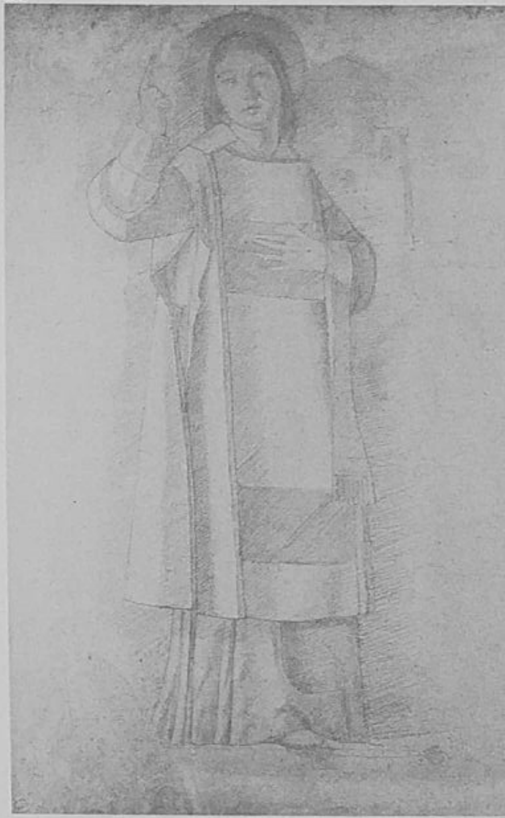
Exposition
Rome, 1984, n° 2, p. 42.

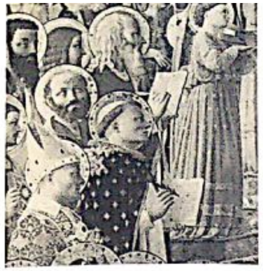
Rouen, musée des Beaux-Arts.

Malgré sa considérable culture artistique, on ne rencontre pas chez Degas copiste de trouvailles particulières, d'intérêt original. Carpaccio est une exception, qu'il étudie et connaît avant 1856 par l'unique tableau du Louvre, quand la plupart de ses camarades (Gustave Moreau, Delaunay, Tissot) découvriront cet artiste à Venise à la fin des années 1850 et au début des années 1860. Dès lors Carpaccio est de toutes les conversations ; en 1858, pendant son séjour vénitien, Gustave Moreau, qui est le mentor de Degas, « s'enthousiasme » pour cet artiste qu'il « travaille à fond ». C'est l'occasion pour Auguste De Gas, lorsqu'il apprend cela, de rappeler à son fils ses travaux passés : « Et en vérité ce petit échantillon qu'a le musée du Louvre, St Etienne prêchant dont tu as si souvent copié les petits bonshommes avec leurs belles étoffes, donne bien à penser que ce doit être un grand maître » (lettre à son fils, 30 novembre 1858, coll. part.). Des nombreux dessins qu'évoque Auguste De Gas, il ne reste que celui-ci montrant *Saint Etienne prêchant* ; de retour à Paris, vers 1859-1860, Degas reviendra encore sur le Carpaccio du Louvre, croquant rapidement dans un carnet un des « petits bonshommes » avec son « turban blanc », sa robe « rouge laque » et son manteau « feuille morte rosé » (carnet 27 [Reff, n° 16], p. 40, Paris, Bibliothèque nationale).

H. L.

208





Fra Angelico
Le Couronnement de la Vierge
Inv. 314, détail

DEGAS

209

Tête de saint *d'après* Le Couronnement de la Vierge *de Fra Angelico, vers 1853-1856*

Mine de plomb et rehauts de gouache blanche sur papier beige-rosé.
H. 0,230 ; L. 0,106.

Provenance

Atelier Degas ; Nice, coll. Jeanne Fevre, nièce du peintre ; sa vente, Paris, Galerie Charpentier, 12 VI 1934, n° 92 ; Paris, coll. P. Dubaut ; acquis en 1973. Inv. 1973-84.

Expositions

New York, 1977, n° 2 ; Rome, 1984, n° 3.

New York, The Metropolitan Museum of Art (Rogers Fund and Mr. and Mrs. Henry Ittleson Jr. Purchase Fund).

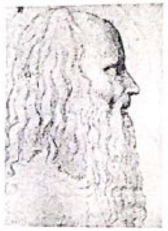
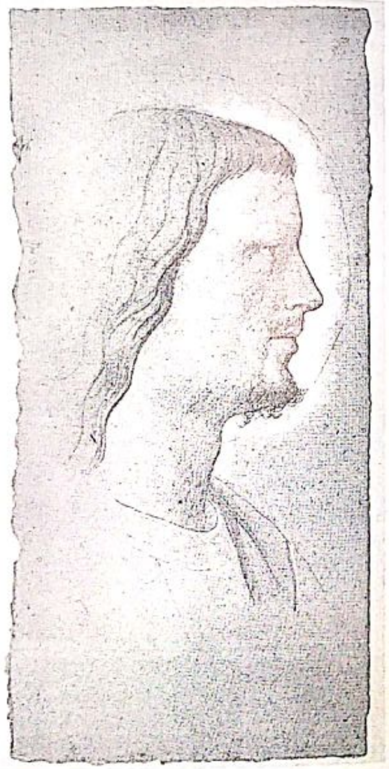


Fig. 209 a
Degas,
Détail d'après Le Couronnement de la Vierge *de Fra Angelico*,
Italie, collection particulière.

209



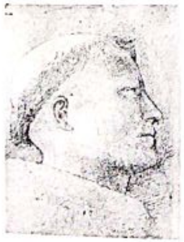
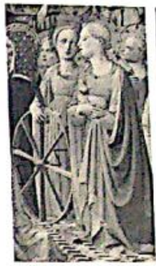


Fig. 209 b.
Degas,
Détail d'après Le Couronnement de la Vierge *de Fra Angelico*,
Italie, collection particulière.



Fra Angelico
Le Couronnement de la Vierge
Inv. 314, détail

DEGAS

210

Sainte Catherine et sainte Agnès *d'après* Le Couronnement de la Vierge *de Fra Angelico, vers 1853-1856*

Mine de plomb.
H. 0,522 ; L. 0,383.

Provenance

Don de Alfred A. Romney en 1959. Inv. 59.1007.

Exposition

Boston, 1974, n° 60.

Boston, Museum of Fine Arts.

Lorsqu'il copie, entre 1853 et 1856, diverses figures du *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, le jeune Degas obéit à la fois aux préceptes de son maître Louis Lamothe et aux injonctions paternelles. Lamothe, diciple et assistant d'Hippolyte Flandrin, voyait sans doute, à l'instar de Théophile Gautier, dans le grand panneau de la salle des Sept Cheminées, l'œuvre d'un « ange » plus que d'un « homme », représentant non des « corps » mais des « âmes visibles » (*Paris-Guide*, Paris, 1867, I, p. 352-353). Pour Auguste De Gas, l'étude du bienheureux avait d'abord une raison pédagogique : les « adorables maîtres fresquistes du XV^e^ » (lettre à son fils, 25 novembre 1858, coll. part.), affirmait-il, sont « les véritables les seuls guides » (*ibid.*, 4 janvier 1859). C'est ce qu'il rappellera régulièrement à son fils autour de 1858-1859, quand il se désespérera de le voir s'éloigner d'eux et, sous l'influence de Gustave Moreau, ne plus jurer que par Rembrandt, Vélasquez, Rubens, Van Dyck...

H.L.

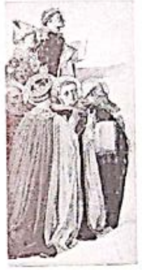


Fig. 210 b
Carl Larsson,
Détail d'après Le Couronnement de la Vierge *de Fra Angelico*, aquarelle,
Suède, collection particulière.

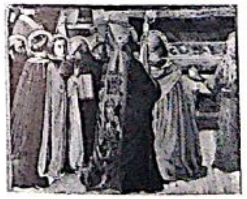
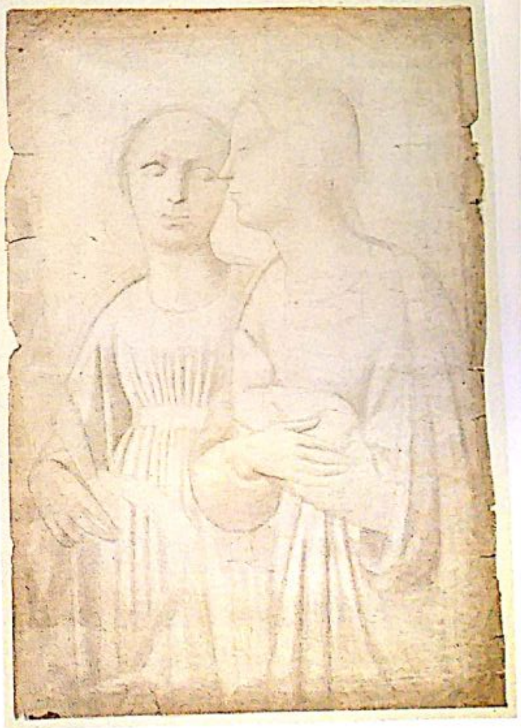
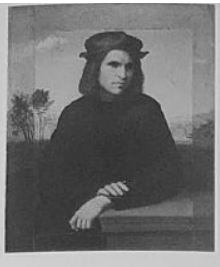


Fig. 210 a
Eugène Leroy,
Détail d'après Le Couronnement de la Vierge *de Fra Angelico*,
Paris, musée d'Orsay.

210





FRANCIABIGIO
Portrait d'homme
INV. 517

DEGAS

211

Portrait d'homme
d'après Franciabigio

Mine de plomb.
H. 0,375 ; L. 0,265.
Cachet de l'atelier Degas au verso.

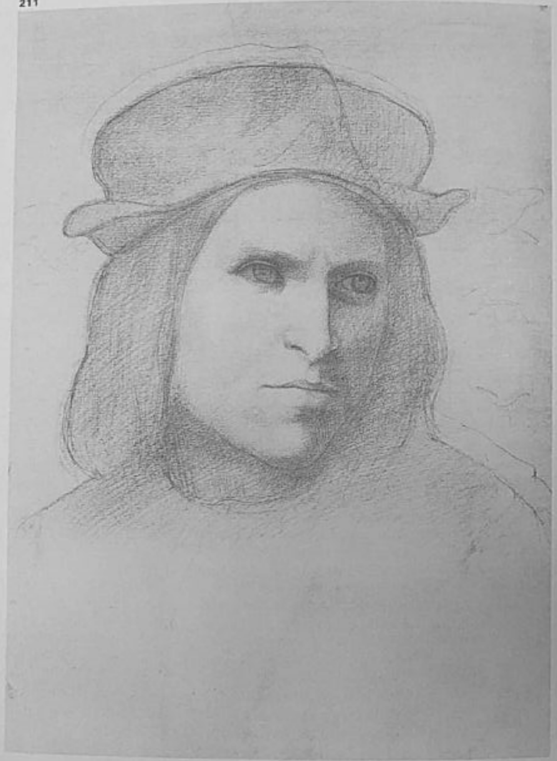
Provenance
Paris, coll. H. M. Petiet ;
New York, coll. part.

Bibliographie
Reff, 1964, p. 250.

Exposition
New York, 1992, n° 21.

New York, collection particulière.

211



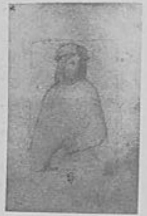
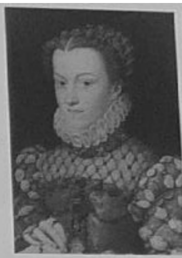


Fig. 211 a
DEGAS,
Croquis d'après le Portrait d'homme *de Franciabigio*,
Paris, Bibliothèque nationale.

d'homme
Franciabigio,
collection particulière.



CLOUET
Elisabeth d'Autriche
INV. 3254

DEGAS

212

Portrait d'homme
d'après Franciabigio
et Portrait d'Elisabeth d'Autriche
d'après Clouet, vers 1859-1860

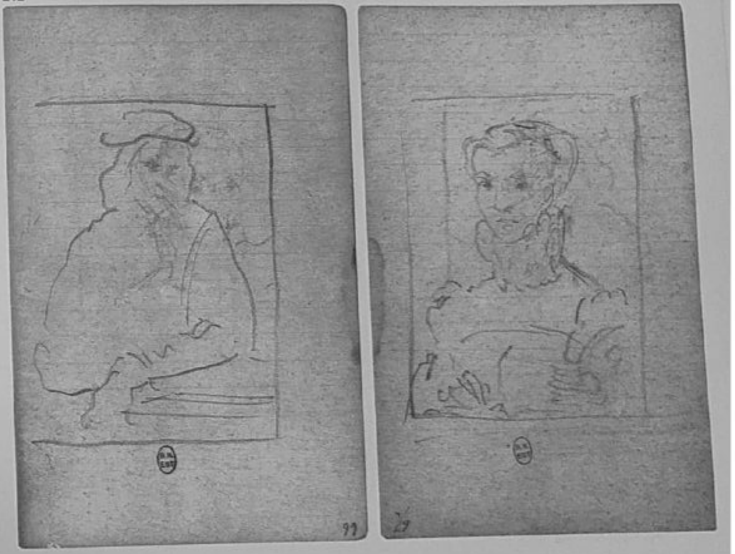
Crayon.
H. 0,139 ; L. 0,265.
Carnet ouvert p. 66-67.

Provenance
Atelier Degas ; donné par René de Gas, frère de l'artiste, au Cabinet des Estampes en juillet 1920. DC 327 d 12.

Bibliographie
Reff, 1976, vol. I, p. 85.

Paris, Bibliothèque nationale.

212



Le *Portrait d'homme* de Franciabigio, longtemps attribué à Raphaël – mais aussi à Giorgione et Sebastiano del Piombo – avant d'être donné par Villot à Francia (*Notice des tableaux exposés...*, 1858, I, p. 183), jouissait au siècle passé d'une grande célébrité ; « outrageusement » restauré en 1842, selon Thoré, qui dénonça ce « récurage », il était encore considéré en 1867 comme « un des chefs-d'œuvre les plus parfaits qu'ait produits la peinture » (P. Marey, *Guide populaire dans les musées du Louvre*, Paris, 1867, p. 24). Degas l'étudie longuement : en 1854, alors qu'il multiplie les autoportraits distants et songeurs, il donne dans un carnet les grandes lignes de la composition puis détaille la figure du jeune homme en qui certains voyaient généreusement le graveur Marc'Antonio Raimondi ou Domenico Alfani, élève du Pérugin. Au retour d'Italie, en 1859-1860, il y revient encore, dans un croquis rapide où le jeune homme pensif jouxte désormais l'image mélancolique d'une autre revenante, Elisabeth d'Autriche, qu'il avait déjà copiée d'après Clouet cinq ans plus tôt (Brême, Kunsthalle).

H. L.

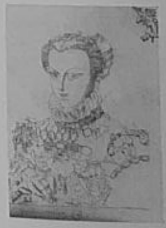
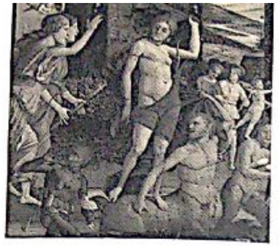


Fig. 212 a
Gustave MOREAU,
Elisabeth d'Autriche *d'après Clouet*,
Paris, musée Gustave Moreau.



MANTEGNA
Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu
INV. 371, détail

DEGAS

213

Vénus
d'après Mantegna, vers 1855

Mine de plomb.
H. 0,291 ; L. 0,202.
Cachet de la vente en b.g. ; cachet de l'atelier Degas au verso.

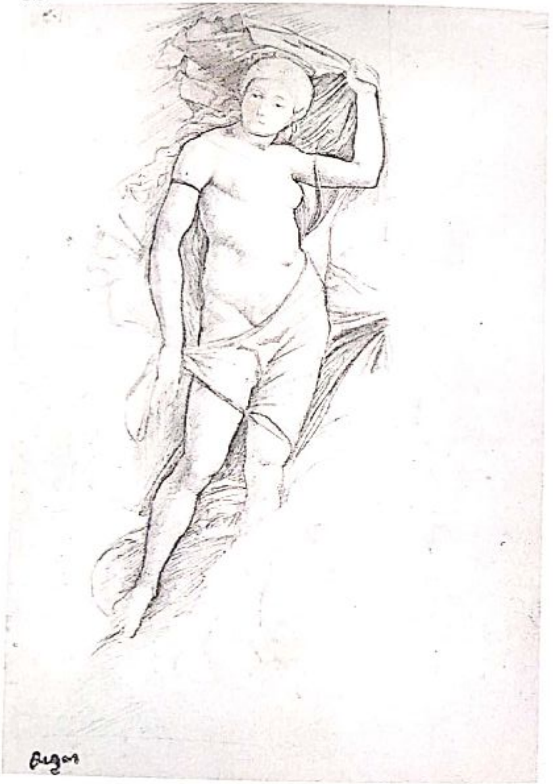
Provenance
Atelier Degas : vente IV, 2-4 VII 1919, n° 125 c ; Londres, coll. Dr Grete Ring, qui le lègue en 1954. Inv. 1954-70.

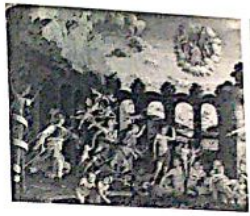
Bibliographie
Walker, 1933, p. 173.

Expositions
Rome, 1984, n° 8, p. 54 ; Oxford-Manchester-Glasgow, 1986, n° 13 ; Oxford-Tokyo, 1992, n° 76.

Oxford, The Visitors of the Ashmolean Museum.

213





MANTEGNA
Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu
INV. 371

DEGAS

214

Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu
d'après Mantegna, vers 1860

Pastel.
H. 0,730 ; L. 0,920.

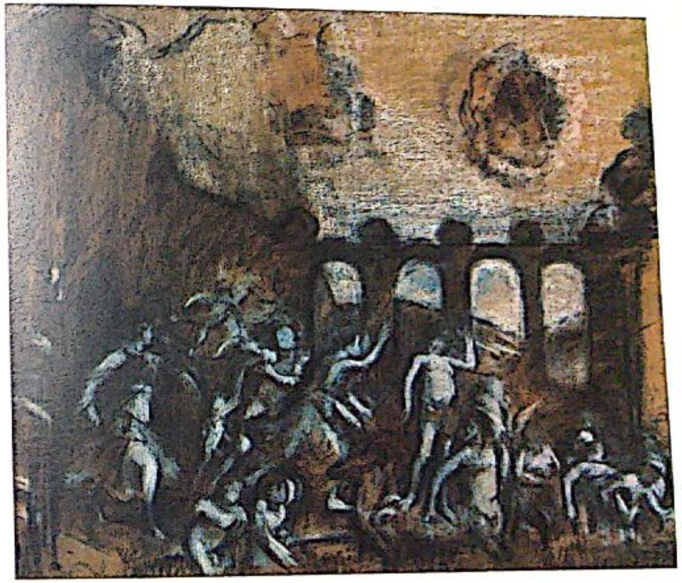
Provenance
Atelier Degas : vente II, 15-16 XI 1918, n° 18 (sous l'attribution « Ecole moderne ») ; Paris, coll. Ernest Rouart ; acquis de la coll. Rouart en 1954. Inv. RF 30573.

Bibliographie
Valéry, 1960, p. 1234-1235 ; Rouart, 1945, p. 51-52 ; Fries, 1964, p. 356 ; Reff, 1976, p. 297 ; Brame et Reff, 1984, n° 144 ; Monnier, 1985, n° 75, p. 80-81.

Exposition
Paris, Louvre, 1975, n° 186.

Paris, musée d'Orsay.

214



Lorsqu'il rentre d'Italie en 1859 et se lance dans la carrière après quelques années d'apprentissage, Degas entreprend plusieurs grands tableaux d'histoire avec l'ambition évidente de les présenter au Salon. C'est l'occasion pour lui de réviser ses classiques, et en particulier Mantegna, auquel il s'est toujours intéressé et dont il a notamment copié avant 1856 la figure de Vénus dans *Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu*. Autour de 1860, il trouve chez Mantegna des solutions formelles dans la longue et difficile élaboration de sa *Fille de Jephté* (voir cat. 217) mais aussi un « esprit » particulier, dont il veut à son tour imprégner ses compositions historiques. Récusant en effet les restitutions archéologiques à la Gérôme, qu'il avait, quelques années plus tôt, envisagées, Degas se tourne vers l'allégorie à la manière des Italiens de la Renaissance : de *La Fille de Jephté* à *Scène de guerre au Moyen Age* (Salon de 1865, Paris, musée d'Orsay), ce sera le dénominateur commun de toutes ses incursions dans le domaine de la peinture d'histoire. Mais lorsqu'il revient encore à Mantegna, trente-cinq ans plus tard – *Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu* est entre-temps passé de la salle des Sept Cheminées au salon Carré –, c'est désormais autre chose qu'il traque chez le Mantouan : le secret de sa « cuisine ». Au fils de son grand ami Henri Rouart, auquel il donne quelques leçons, Degas recommande donc de copier la Minerve « suivant une technique imaginée par lui » et

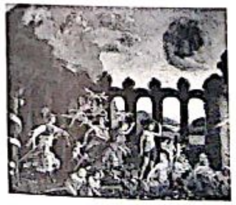


Fig. 214 a
Ernest ROUART,
Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu *d'après Mantegna*,
Paris, musée d'Orsay.

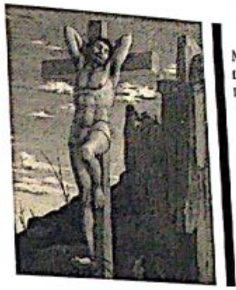
DEGAS

ce, afin de vérifier la pertinence de ses conclusions sur les procédés des maîtres anciens. Ernest Rouart racontera quelques années plus tard à Paul Valéry les démêlés qu'il eut avec le peintre à ce sujet : « Il me dit d'abord : "Tu vas me préparer cela en vert. On laissera sécher pendant des mois en plein air. Titien attendait peut-être un an avant de reprendre un tableau ! Puis, sur cette préparation bien sèche, on glacera avec du rouge, et nous aurons le ton voulu." J'ébauche mon tableau en terre verte, Degas vient me voir au Louvre : "Mais ce n'est pas du vert ! C'est du gris ! Fais-moi ça vert pomme !..." Je prends alors les couleurs les plus vives pour trouver un vert à sa convenance. Les visiteurs du Louvre me croient fou. "Comment ! vous voyez le tableau de cette couleur-là ! – Certes, ne voyez-vous pas qu'il est tout vert." Enfin l'ébauche se termine à grand-peine. La composition est compliquée et la mise en place de toutes ces figures m'avait donné beaucoup de mal. Pendant ce temps, Degas me disait : "Mais tu n'en finis pas, j'ai commencé chez moi une copie, j'ai déjà presque fini le dessin, viens voir ça." Je vais à son atelier, et il me montre alors une toile qu'il ébauchait au pastel, en camaïeu, d'après une photographie. Devant moi, plein d'ardeur, il donna quelques accents à son dessin. Il le laissa d'ailleurs en cet état. »

A l'évidence, la « copie » de Degas n'est pas copie au sens strict du terme mais variation sur un thème de Mantegna : sur une toile qui partout transparaît s'agitent les fantômes rehaussés de blanc de Minerve, de Diane, de Chasteté et de la cohorte des Vices qui, privés de leurs attributs et rapidement esquissés, ne sont plus faunes et satyres mais baigneurs pataugeant dans une eau basse. Plus de vertus chrétiennes protégeant la scène de leur cercle de nuages mais un astre sombre et inquiétant, comparable à ceux de Redon, qui, au-dessus de l'aqueduc de verdure, veille cette incompréhensible bacchanale.

Rien de tel chez Ernest Rouart, victime des exigences imprécises du maître, et dont la copie (fig. a) est un laborieux exercice : au vert violent de la préparation succéda quelques mois plus tard, lorsque la toile fut bien sèche, un « beau rouge » puis de la terre de Sienne. Le cobaye docile ne savait plus où donner de la tête : « Je me suis escrimé comme j'ai pu sur cette malheureuse toile, et je dois avouer que le résultat ne fut pas brillant » (Valéry, 1960, p. 1234-1235). Degas/Titien n'avait pas trouvé son Palma.

H.L.



MANTEGNA
Le Calvaire
INV. 368, détail

DEGAS

215

Le Mauvais Larron
d'après Le Calvaire
de Mantegna, vers 1856

Mine de plomb.
H. 0,310 ; L. 0,135.
Cachet de la vente en b.d.

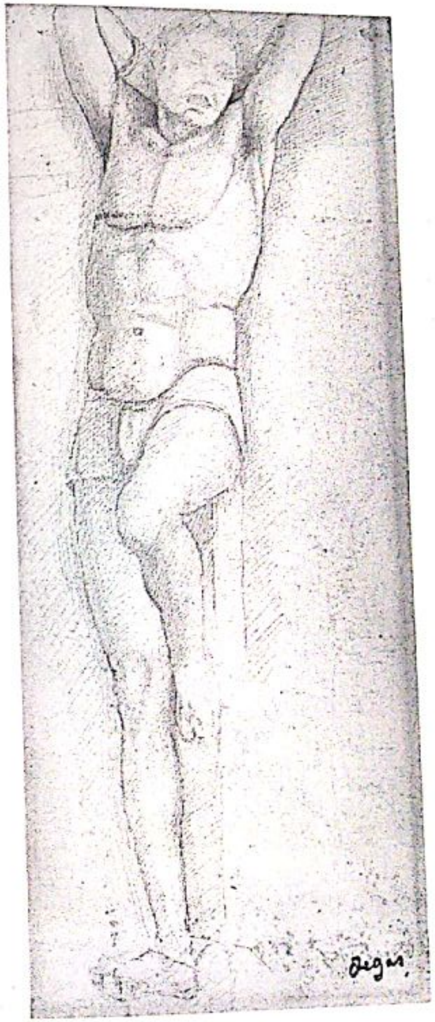
Provenance
Atelier Degas ; vente IV, 2-4 VII 1919, n° 99 c ; Paris, Galerie Durand-Ruel ; Paris, coll. Peytel.

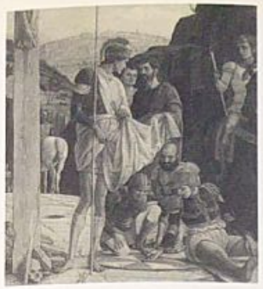
Bibliographie
Reff, 1963, p. 245-248 ; Vitali, 1963, p. 269.

Expositions
Saint-Louis, 1967, n° 17 ; Tübingen, 1984, n° 15 ; Rome, 1984, n° 7, p. 52 ; Manchester, 1987, p. 10.

Suisse, collection K. Feilchenfeldt.

215





MANTEGNA
Le Calvaire
INV. 368, détail

DEGAS

216

Soldat romain
d'après Le Calvaire
de Mantegna, vers 1856

Mine de plomb.
H. 0,309 ; L. 0,217.
Cachet de la vente en b.d.

Provenance

Atelier Degas ; vente IV, 2-4 VII 1919, n° 109 a.

Bibliographie

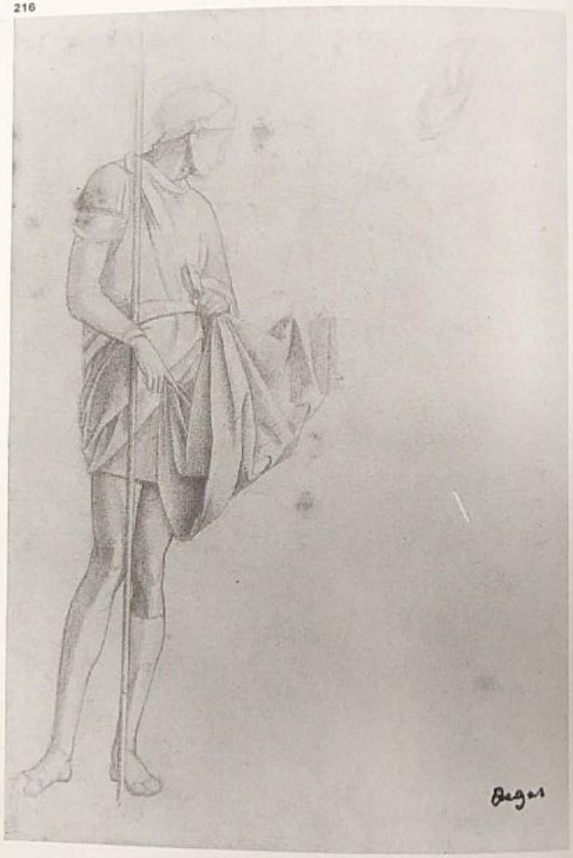
Walker, 1933, p. 185 ; Reff, 1963, p. 245, n° 22 ; Vitali, 1963, p. 269, n° 6 ; Haverkamp-Begemann, 1964, p. 73-74.

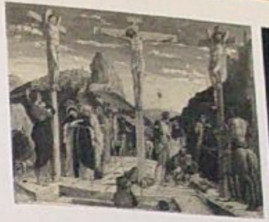
Exposition

Williamstown, 1959, n° 29.

Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

216





MANTEGNA
Le Calvaire
INV. 368

DEGAS

217

Le Calvaire
d'après Mantegna, 1861

Toile.
H. 0,690 ; L. 0,925.
Cachet de la vente en b.d.

Provenance

Atelier Degas ; vente I, 6-8 V 1918, n° 103 ; coll. Jeanne Fevre, nièce de l'artiste, Nice, de 1918 à 1934 ; sa vente, Paris, Galerie Charpentier, coll. M^{lle} J. Fevre, 12 VI 1934, n° 116 ; acquis par la Compagnie générale du gaz pour la France et l'étranger qui en fait don la même année au musée.

Bibliographie

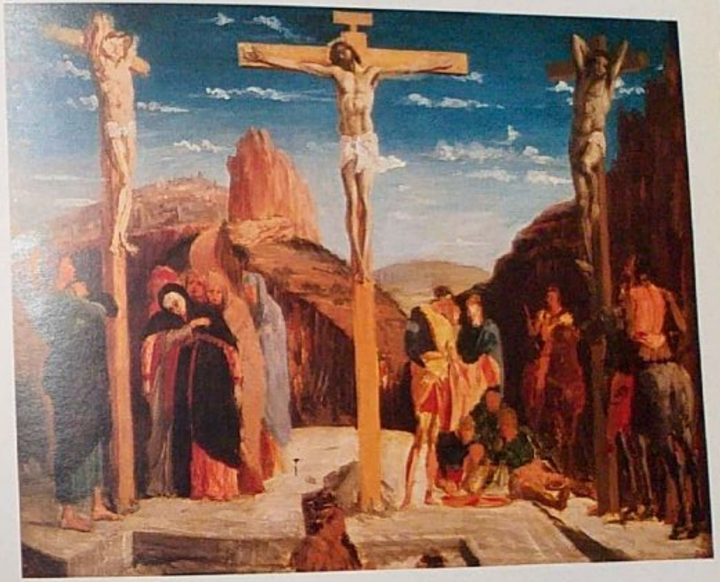
Tietze-Conrat, 1944, p. 418-419.

Exposition

Paris-Ottawa-New York, 1988, n° 27, p. 87-89.

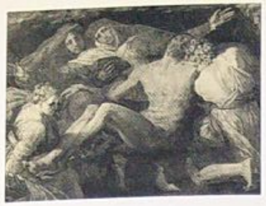
Tours, musée des Beaux-Arts.

217



De ses tout débuts jusqu'à ses dernières années, Degas a étudié et copié Mantegna. Avant 1856, il reprend séparément à la mine de plomb plusieurs figures du *Calvaire* (cat. 213 et 214) ; plus tard, vraisemblablement au dernier trimestre de 1861 lorsqu'il s'inscrit de nouveau comme copiste au Louvre (3 septembre 1861 ; Arch. Louvre, LL 10), il exécute, au même format que l'original, une copie peinte du *Calvaire* qui n'est pas reproduction scrupuleuse mais plutôt exercice de style, variation sur un thème.
Au même moment, il s'escrime sur sa grande toile de *La Fille de Jephté* (Northampton, Smith College Museum of Art), le plus vaste de ses tableaux d'histoire ; dans un carnet, il écrit, un peu obscurément, qu'il veut « chercher l'esprit et l'amour de Mantegna avec la verve et la coloration de Véronèse » (carnet 26 [Reff, n° 15], p. 40, Paris, Bibliothèque nationale).
Le groupe de la fille de Jephté qui n'apparaît, tel que nous le voyons sur la toile de Northampton, que dans les dernières études d'ensemble, est directement repris de celui de la Vierge et des saintes femmes au pied du calvaire. C'est un exemple parmi d'autres du génie de Degas qui multiplie alors les larcins formels et les amalgame, comme si de rien n'était, dans ses propres œuvres. La copie est ici le truchement de cet emprunt, qui permet de tester, avec autant d'« amour » que de « verve », la validité de la solution entrevue.

H. L.



Rosso Fiorentino
Pietà
Inv. 594

Degas

218

Pietà
d'après Rosso, vers 1859

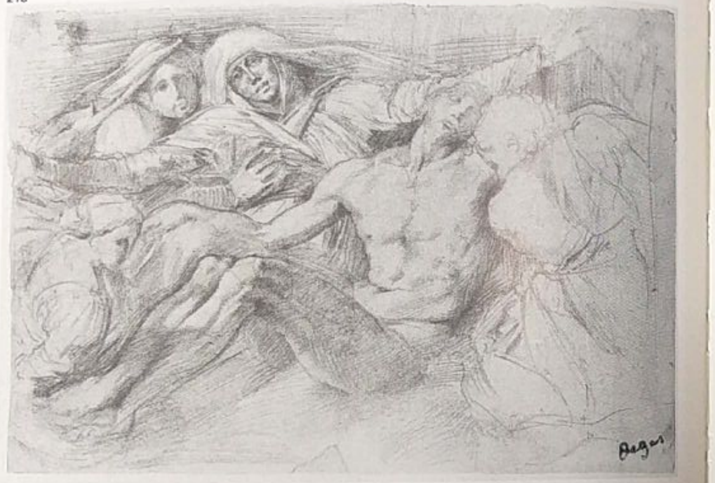
Mine de plomb.
H. 0,160 ; L. 0,230.
Cachet de la vente en b.d.

Provenance
Atelier Degas ; vente IV, 2-4 VII 1919, n° 81 b ; Paris, hôtel Drouot, vente 11 XII 1978, n° 21.

Exposition
Rome, 1984, n° 9, p. 56.

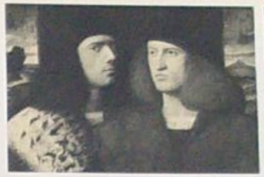
Collection particulière.

218



Rares sont les dessins où Degas copie l'entier d'une composition ; celui-ci est donc une notable exception. Nous l'avions précédemment (1984) daté vers 1855, avant le séjour italien.
Il nous semble aujourd'hui plus pertinent de le mettre en relation avec la première grande toile à laquelle le jeune peintre s'attelle aussitôt rentré à Paris en 1859, *La Fille de Jephté* (Northampton, Smith College Museum of Art). Dans un carnet utilisé alors, parmi de nombreuses études pour ce tableau, il esquisse en effet rapidement la figure de saint Jean (carnet 26 [Reff, n° 15], p. 25, Paris, Bibliothèque nationale). De même que le groupe des saintes femmes dans *Le Calvaire* de Mantegna qu'il copie à une date voisine (cat. 215), celui, compact et dolent, qui entoure ici le Christ mort, lui propose une solution plastique pour l'innocente fille de Jephté venant, entourée de ses suivantes, à la rencontre de son père.

H. L.



Cariani
Portrait de deux jeunes hommes
Inv. 101

Degas

219

Portrait d'homme
d'après Cariani, 1860

Mine de plomb.
H. 0,445 ; L. 0,295.

Provenance
Paris, coll. Marcel Guérin ; Paris, vente hôtel Drouot, 29 X 1975, n° 39 ; coll. Cremetti ; Zurich, coll. part.

Expositions
Tokyo-Kyoto-Fukuoka, 1976-1977, n° 65 ; Tübingen-Berlin, 1984, n° 7 ; Rome, 1984, n° 10.

Zurich, collection Nathan.

Exposé dans le salon Carré, ce double portrait était célèbre, au milieu du siècle dernier, parce qu'il passait pour représenter « Jean et Gentil Bellin » peints par Gentile Bellini (Villot, *Notice des tableaux exposés...* 1858, I, p. 39). Il n'en était pas moins, en 1850, « dans un état déplorable » : « la peinture s'enlève de la toile », s'inquiétait Claudius Tarral ; « une petite portion est déjà perdue, d'autres parties menacent de tomber » (*Courtes réflexions sur la Galerie des tableaux du Louvre et analyse critique du nouveau catalogue*, Paris, 1850, p. 24).
Cela n'empêcha pas Degas de reprendre, à la suite de Delacroix (cat. 37 et 159), le visage de l'homme de droite avant de s'atteler à une copie à l'huile de l'œuvre entière (Lemoisne, 59 ; fig. a).

H. L.

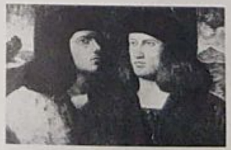
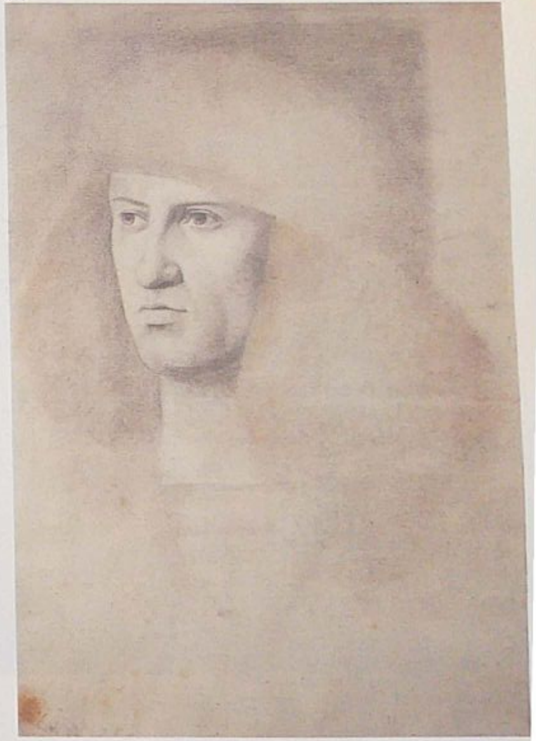
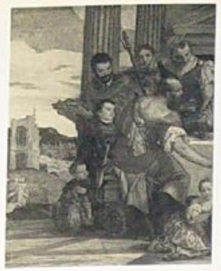


Fig. 219 a
Degas,
Portrait de deux jeunes hommes
d'après Cariani,
localisation inconnue.

219





Véronèse
Les Pèlerins d'Emmaüs
Inv. 146, détail

Degas

220

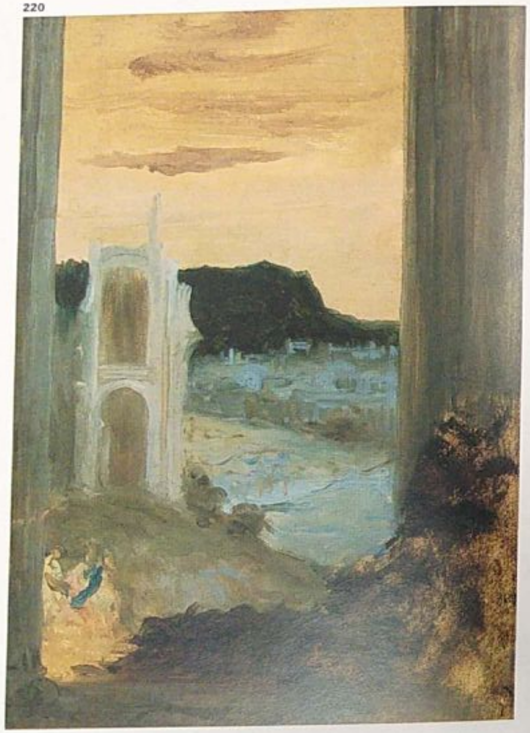
Paysage *d'après* Les Pèlerins d'Emmaüs *de Véronèse, vers 1860*

Huile sur papier sur toile.
H. 0,255 ; L. 0,185.

Exposition
Paris, 1991, n° 4.

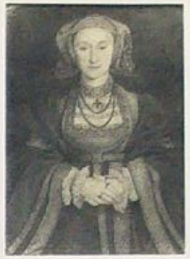
Collection particulière,
par courtoisie de la Galerie Schmit.

220



C'est au retour d'Italie, en 1859, que Degas commence à s'intéresser à Véronèse ; pour ses grands tableaux d'histoire, il cherchera désormais à allier l'« esprit » de Mantegna à « la verve et la coloration de Véronèse » (carnet 26 [Reff, n° 15], p. 40, Paris, Bibliothèque nationale). Aussi étudie-t-il attentivement l'« éclatant » Vénitien, son « ton laiteux sombre » ou « gris comme de l'argent et coloré comme du sang » (carnet 19 [Reff, n° 19], p. 8, 38, Paris, Bibliothèque nationale). En pensant sans doute au paysage à l'arrière-plan de son *Alexandre et Bucéphale* (Lemoisne 91-93), il entreprend cette copie d'un fragment des *Pèlerins d'Emmaüs* ; dans un carnet, il en fait un rapide croquis, qu'il annote : « ciel comme un vieux marbre rose verdâtre », « ville avec des masses grises roses et bleuâtres », « bout de terrain jauni », « terre d'ombre gris dans l'ombre » (carnet 29 [Reff, n° 14], p. 36, Paris, Bibliothèque nationale).

H. L.



Holbein
Anne de Clèves
Inv. 1348

Degas

221

Anne de Clèves *d'après Holbein, vers 1860*

Toile.
H. 0,642 ; L. 0,470.

Provenance
Coll. Fourniol ; Paris, coll. Durand-Ruel ; vente Sotheby's, Londres, 1er XII 1982, n° 7.

Bibliographie
Lemoisne [1946-1949], vol. II, n° 80 ; Reff, 1964, p. 255 ; Foucart-Walter, cat. exp. Paris, 1985, p. 63, 76.

Expositions
Paris, 1937, n° 57 ; Paris, 1960, n° 3 ; Hambourg, 1970-1971, n° 9.

Collection Mr. et Mrs. D. Little.

Très tôt Degas a été frappé par les portraits du XVIe siècle, qui seront une source continue d'inspiration. Lors d'une visite au musée de Montpellier à l'été 1855, il avait noté le fond vif du *Portrait de jeune homme* alors attribué à Raphaël (il l'est aujourd'hui à Brescianino) ; environ cinq ans plus tard, envisageant un « portrait épique » de son poète favori, Alfred de Musset, il se rappelle le « fond bleu comme la femme de Bronzino à Florence ou comme l'Anne de Clèves d'Holbein » (carnet 27 [Reff, n° 16], p. 6, Paris, Bibliothèque nationale). A quelque temps de là, il fera, dans un carnet (carnet 1 [Reff, n° 18], p. 115, Paris, Bibliothèque nationale, fig. a), un croquis rapide et partiel de ce tableau qui avait précédemment fasciné Ingres (cat. 33) ; avec ses yeux noirs et perçants, la reine d'Angleterre y apparaît singulièrement plus vivante que dans cette déférente copie à l'huile, au format de l'original.

H. L.

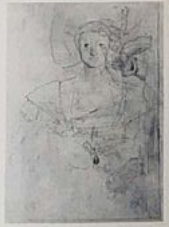
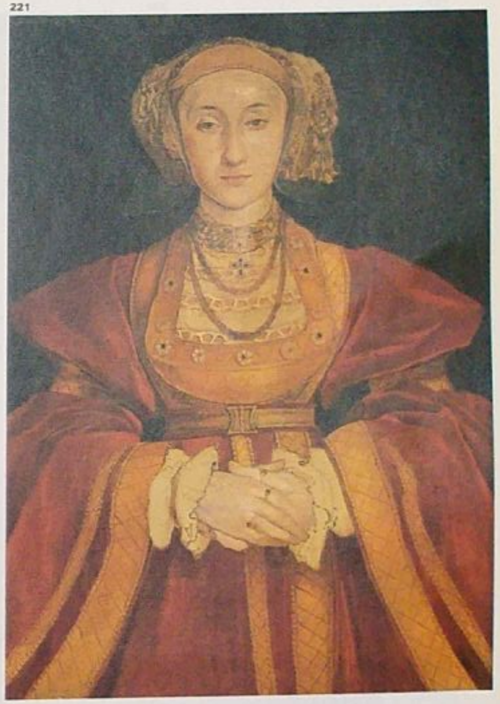
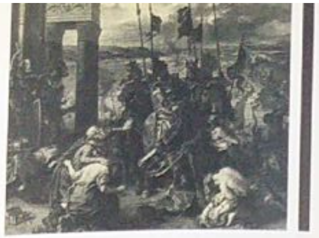


Fig. 221 a
Degas,
Croquis d'après **Anne de Clèves** *d'Holbein*,
Paris, Bibliothèque nationale.

221





DELACROIX
L'Entrée des croisés à Constantinople
INV. 3821

DEGAS

222

L'Entrée des croisés à Constantinople
d'après Delacroix, vers 1859-1860

Huile sur papier sur toile.
H. 0,350 ; L. 0,380.

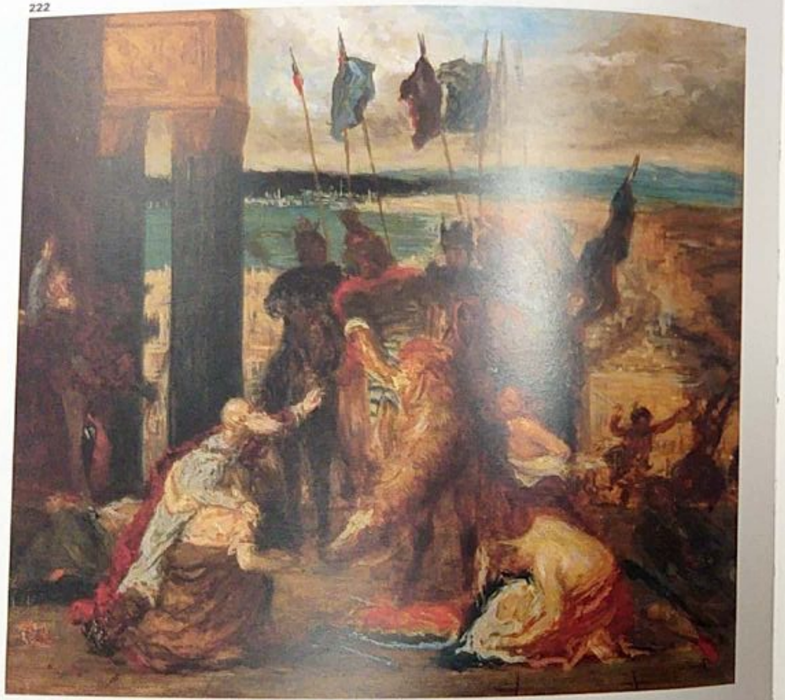
Provenance
Atelier Degas ; Nice, coll. Jeanne Fevre, nièce de l'artiste ; sa vente, Paris, Galerie Charpentier, 12 VI 1934, n° 138 ; Paris, Galerie Mouradian et Vallotton ; Paris, coll. part. ; vente, Paris, Galerie Charpentier, 18 III 1959, n° 38 ; Zurich, coll. part.

Bibliographie
Reff, 1964, p. 252 ; Fries, 1964, p. 353 ; Reff, 1964, p. 57-59 ; Brame et Reff, 1984, n° 35.

Exposition
Manchester-Cambridge, 1987, n° 13.

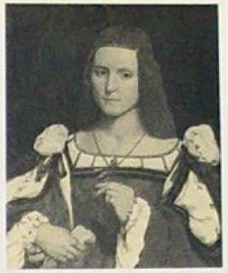
Collection particulière, en prêt au Kunsthaus, Zurich.

222



C'est curieusement en Italie et par ses longs « entretiens d'art » avec Gustave Moreau que Degas a découvert Delacroix ; tout à sa passion ingresque, il l'avait négligé jusque-là. Mais il ne peut évidemment l'examiner qu'à son retour à Paris ; dès lors Delacroix partagera avec Ingres un amour qui ne se démentira pas : Degas le copie, le collectionne (douze tableaux dont *La Chambre du comte de Mornay* [Louvre] et le *Portrait du baron Schwiter* [Londres, National Gallery] et cent vingt-neuf dessins), cite ses aphorismes, interroge ceux qui l'ont connu. Dès 1858-1860, quand il travaille à sa *Fille de Jephté* (Northampton, Smith College Museum of Art) où l'influence de Delacroix est évidente, Degas fait de rapides croquis d'après *Ovide chez les Scythes*, le plafond de la galerie d'Apollon ou la *Pietà* de saint Denis du Saint-Sacrement. Bien plus tard, il s'attachera encore dans de vibrantes copies à l'huile à *La Bataille de Taillebourg* ou aux *Convulsionnaires de Tanger*. Moins emportée, plus attentive aux détails de la composition, cette *Entrée des croisés à Constantinople* est sans doute contemporaine des premiers exercices d'après le maître ; Degas ne l'exécute donc pas au Louvre où elle n'entrera qu'en 1885, mais dans les galeries historiques de Versailles pour lesquelles cette vaste toile avait été commandée par Louis-Philippe en 1838. Par la suite, il reprendra, dans de multiples variations sur le thème des femmes se peignant ou sortant du bain, le célèbre motif de la femme éplorée à droite, à demi nue, sa lourde chevelure tombant.

H. L.



CAROTO
Portrait de femme
INV. 894

DEGAS

223

Portrait de femme
d'après Caroto, vers 1865-1868

Toile.
H. 0,690 ; L. 0,530.

Provenance
Atelier Degas ; vente II, 11-13 XII 1918, n° 58 ; Paris, coll. Marcel Nicolle.

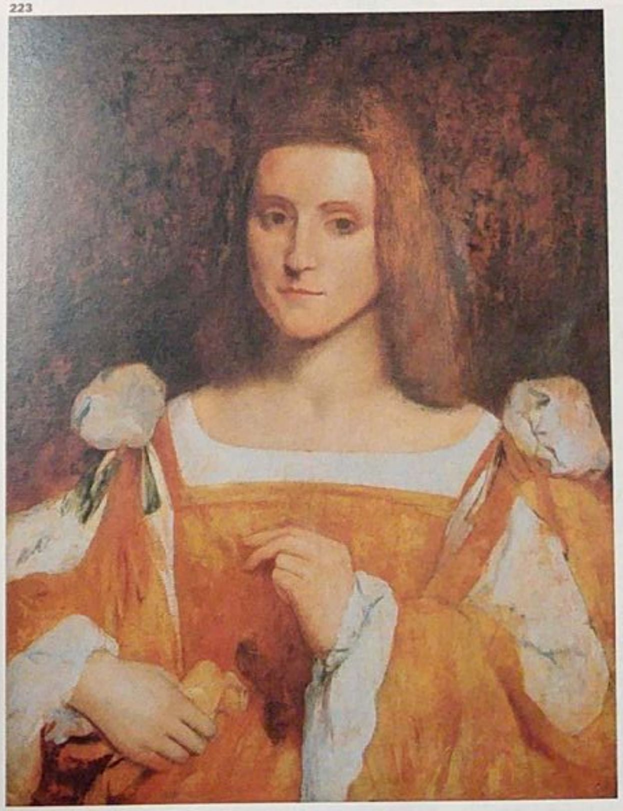
Bibliographie
Lemoisne [1946-1949], II, n° 133 bis.

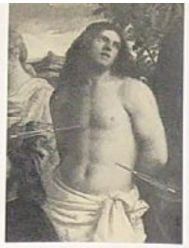
Suisse, collection particulière.

De ce portrait d'abord attribué à Carpaccio et que Frédéric Villot, prudent, donnait à un « artiste vénitien du XVI^e siècle » (*Notice des tableaux...*, 1858, I, 291), Degas, vraisemblablement vers 1865-1868 comme l'avance Paul-André Lemoisne, a exécuté cette belle copie. On la dirait volontiers inachevée car elle néglige les détails méticuleux des bijoux et de la robe ; nous la pensons terminée, libre exercice sur un thème du XVI^e siècle où Degas simplifie et dépouille l'image de la jeune femme renaissante et l'introduit dans sa propre galerie de portraits, la rendant proche des mélancoliques effigies de sa sœur Thérèse.

H. L.

223





Sebastiano del Piombo
Sainte Conversation
Inv. 70, détail

DEGAS

224

Saint Sébastien

d'après Sebastiano del Piombo, vers 1867

Mine de plomb.
H. 0,113 ; L. 0,180.
Carnet ouvert p. 3.

Provenance

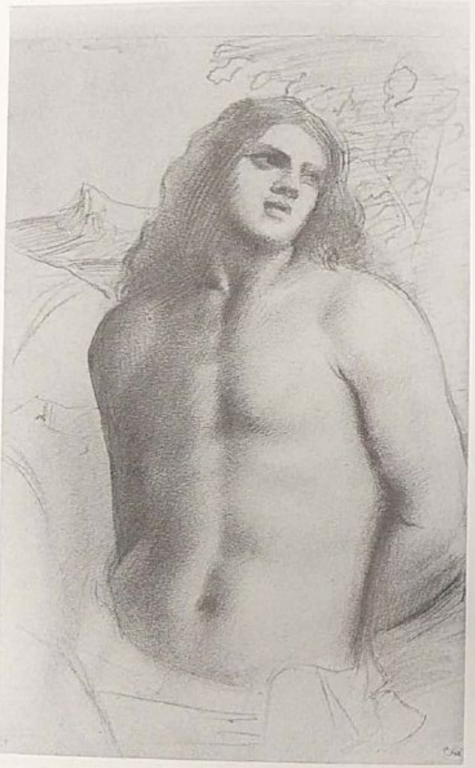
Atelier Degas ; coll. René de Gas, frère de l'artiste ; acquis en juin 1921 par Maurice Le Garrec ; acquis en décembre 1922. Inv. RF 5634 ter.

Bibliographie

Lemoisne [1946-1949], II, n° 193 ; Reff, 1964, p. 255 ; Reff, 1971, p. 539. ; Reff, 1976, I, p. 106.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

224



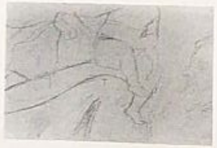
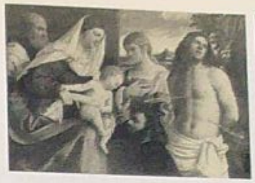


Fig. 224 a
Degas,
Détail d'après **La Sainte Famille**
de Sebastiano del Piombo,
Louvre, département des Arts graphiques.



Sebastiano del Piombo
Sainte Conversation
Inv. 70

DEGAS

225

La Sainte Famille

d'après Sebastiano del Piombo, vers 1867

Toile.
H. 0,930 ; L. 1,350.

Provenance

Atelier Degas ; Nice, coll. Jeanne Fevre ; Paris, Galerie Brame ; acquis de la Galerie Brame en 1955.

Bibliographie

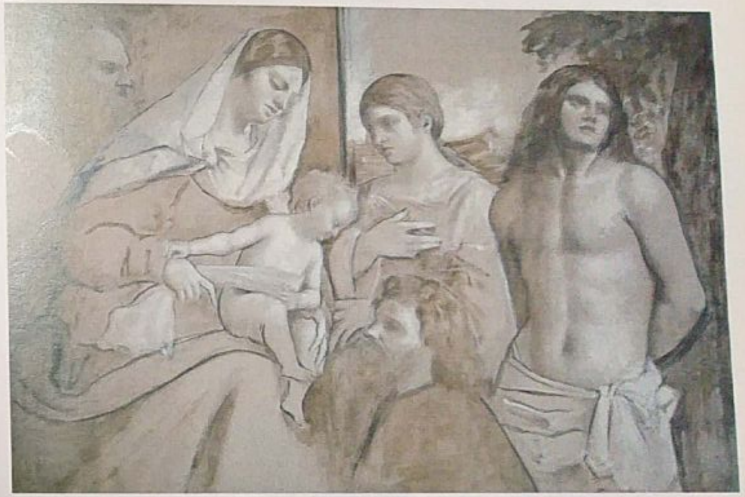
Voir le numéro précédent.

Exposition

Rome, 1984, n° 22.

Alger, musée national des Beaux-Arts.

225



Vers 1867, Degas fit plusieurs copies d'après *La Sainte Famille* de Sebastiano del Piombo, s'attachant au groupe central de la Vierge et de l'Enfant (Lemoisne, 193 bis), aux figures de sainte Catherine (Brame et Reff, 45 ; fig. a) et de saint Sébastien, enfin à la composition entière qu'il reprend à l'huile, dans un format identique à celui de l'original. Peu de tableaux du Louvre ont donc suscité de sa part une attention aussi soutenue ; on y verra le désir d'analyser les secrets de fabrication des Vénitiens, qu'il traquera sa vie durant, et ce, au moment où il entreprend son ambitieux tableau du Salon de 1868, *Portrait de Mlle E[ugénie] F[iocre], à propos du ballet de « la Source »* (New York, The Brooklyn Museum), qui lui posera de délicats problèmes techniques ; on y verra aussi son désir de parfaire sa connaissance de l'œuvre de « Giorgione ». Car dans cette *Sainte Famille*, Degas ne voit pas Sebastiano mais Giorgione, auquel l'œuvre était alors attribuée. Le peintre avait pour cet artiste qu'en Italie il étudia beaucoup une grande admiration (lettre de Degas à Gustave Moreau, 27 novembre 1858, publiée par Reff, 1969, p. 283), partagée par son père qui l'exhortait à s'imprégner de ses qualités de coloriste et de dessinateur : « Et le Giorgione l'as-tu bien disséqué dans ses admirables tons de coloris accompagnés d'un si beau dessin si élégant t'en es-tu bien imbibé ? » (lettre d'Auguste De Gas à son fils, 25 novembre 1858, coll. part.).

H.L.

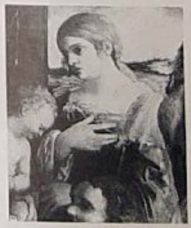


Fig. 225 a
Degas,
Détail d'après **La Sainte Famille**
de Sebastiano del Piombo,
localisation inconnue.

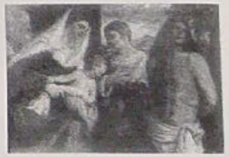
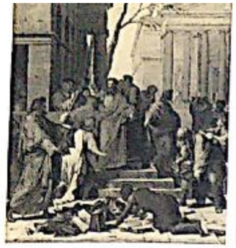


Fig. 225 b
Henri Fantin-Latour,
La Sainte Famille
d'après Sebastiano del Piombo,
localisation inconnue.



LE SUEUR
Saint Paul prêchant à Ephèse
INV. 8020

DEGAS

226

Saint Paul prêchant à Ephèse

d'après Le Sueur,
vers 1868-1869

Toile.
H. 0,413 ; L. 0,333.

Provenance

Paris, coll. Emile Schuffenecker ; Bloemendaal, coll. J. B. de La Faille ; Amsterdam, coll. Paul Cassirer ; Amsterdam, coll. Braendlin ; vente Londres, Sotheby's, 28 III 1984, n° 209.

Bibliographie

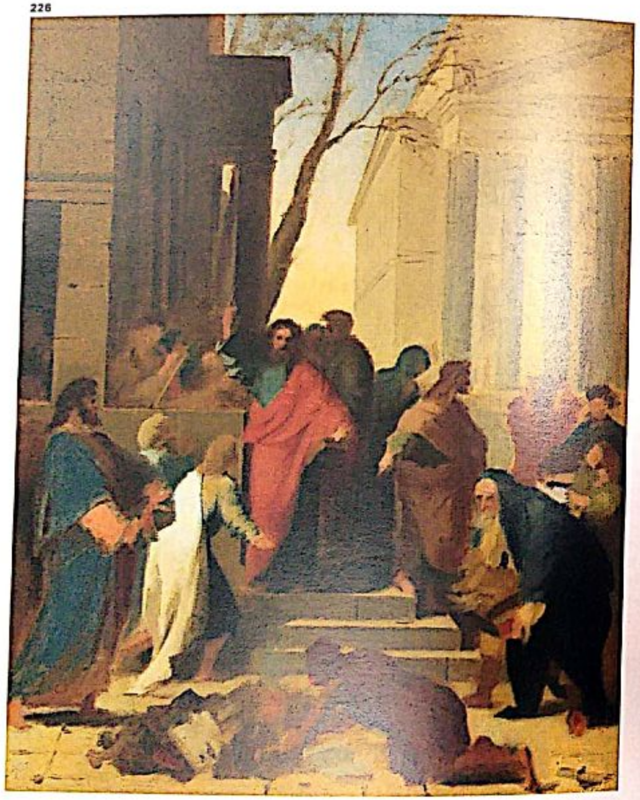
Reff, 1964, p. 255 ; Brame et Reff, 1984, n° 47.

Expositions

Amsterdam, 1930, n° 138 ; Cambridge, 1987, n° 37.

Londres, Kasmin Ltd.

226



En dehors de Poussin (voir cat. 116), Degas n'a prêté qu'une attention discrète aux peintres du XVIIe siècle français. Dans son œuvre de copiste, cette réduction du grand tableau exécuté pour le May de 1649 est donc une exception ; contrairement à Géricault qui, dans son exercice (fig. a), soulignait d'abord l'agitation de la foule autour de la majestueuse figure de saint Paul, Degas s'attache avant tout au rythme et à la rigueur de la composition, et aux grands aplats de couleur – manteau rouge du prédicateur, manteaux blancs et de différents bleus des disciples – qui s'enlèvent sur un camaïeu de beiges et de bruns.

H.L

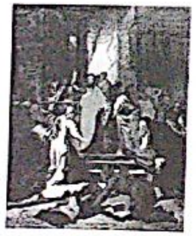
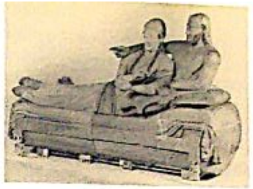


Fig. 226 a
Théodore GÉRICAULT,
Saint Paul prêchant à Ephèse
d'après Le Sueur,
Troyes, musée des Beaux-Arts.



Sarcophage des époux
Cerveteri, dernier quart
du VIe siècle av. J.-C
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
Cp 5194

DEGAS

227

Le Sarcophage des époux

vers 1879-1880

Crayon.
H. 0,105 ; L. 0,165.
Cachet de la vente en b.g.

Provenance

Provient d'un carnet de Degas depuis entré à la Bibliothèque nationale (carnet 23 – Reff, n° 31).

Bibliographie

Voir cat. 11 et 12.

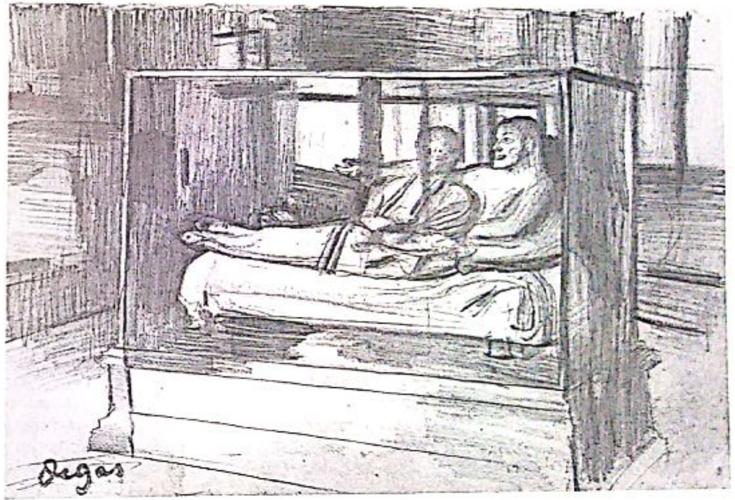
Exposition

Manchester-Cambridge, 1987, n° 63.

Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Voir les notices 11 et 12 du catalogue.

227



10. Le XX^{e} siècle,

de l'interprétation à la transgression

Selon sa charte de fondation, en 1792, le palais du Louvre devenu musée a pour but de « récréer les amateurs et de servir d'école aux artistes ». Cette double mission a été magnifiquement remplie au cours du siècle dernier. De riches et ferventes collections entrent successivement au Louvre, avec le butin régulier de l'archéologie, tandis que la peinture, issue du musée et se réactivant à son contact, s'épanouit glorieusement de David à Cézanne. Au début du XX^{e} siècle, qui marque un tournant radical dans l'histoire des formes, l'emprise du Louvre s'exerce encore fortement. Les brillants élèves de l'atelier de Gustave Moreau, liés entre eux, ne manquent pas de suivre les recommandations de leur maître vénéré, qui les incite à observer la rue et à fréquenter le Louvre de manière complémentaire. « Je passais mes journées au musée, confie Matisse à son biographe Raymond Escholier, et ensuite je retrouvais dans mes promenades des jouissances analogues à celles que j'avais ressenties dans la peinture. » Des photographies le montrent au Louvre devant la *Dame d'Auxerre*, l'idole dédalique dont il souhaitait avoir un moulage, ou bien dessinant le *Kouros* archaïque, modèle de Picasso pour ses adolescents de l'époque rose. La sculpture antique le retient autant que la peinture moderne et quand ses dons de coloriste s'affirment il se porte vers les tissus coptes, l'art de Byzance, les céramiques persanes. Parfois il récuse le Louvre au nom des estampes japonaises. Durant sa longue et volontaire période d'apprentissage, il s'astreint à la discipline traditionnelle des copies. Une vingtaine au moins ont été dénombrées, qui ressortissent aux deux catégories établies : les répliques exactes pour la vente, l'Etat étant alors le principal acquéreur, et les interprétations libres, pour la formation personnelle.

La plus ancienne de celles qui subsistent (Nice, musée Matisse) a été peinte en 1893 d'après *Le Dessert* de Jan Davidsz de Heem. Le peintre hollandais en séjour à Anvers combine le souci de précision de son pays avec la manière flamande large et fluide. Il pratique la nature morte décorative et baroque, au registre multiple, dont le succès gagne l'Europe et qui passa longtemps pour la forme idéale du genre. Son exemplaire du Louvre date de 1640 et, fait rare pour une nature morte, entre dans les collections royales sous Louis XIV. Matisse en fait une copie assez fidèle, de dimensions réduites, en respectant sa tonalité brune et le nuancement des valeurs. Il reprend à son compte le thème du *Dessert* en 1897 et en 1908. En novembre 1915, à un moment de haute tension créatrice et après de féconds échanges avec Juan Gris, il termine, entourée par deux splendides dessins au crayon, sa transposition grandiose de la nature morte de Davidsz de Heem (New York, The Museum of Modern Art). Il en simplifie le contenu, trop prolixe, accuse, à la façon cubiste, la trame géométrique, sans fragmenter toutefois les objets, et hausse intensément les verts, les ocres et les noirs. Il en résulte une *Variation* autonome, une œuvre souveraine, acquise aussitôt comme telle par le marchand Léonce Rosenberg.

Matisse a fait cinq ou six copies de Chardin, le peintre au métier suprême, qui fascine Proust et dont tous les peintres cherchent à pénétrer les secrets. En 1913, il avoue à Clara Mc Chesney : « Oui, je vais souvent au Louvre, c'est l'œuvre de Chardin que j'y étudie le plus. » La copie à laquelle il tient le plus et qu'il offre à sa ville natale est celle d'après *La Raie*. Il la mène sur plusieurs années, de 1895 à 1902, en déchiffrant Chardin à travers Cézanne, par la régulation des plans, et déjà s'y livre tout entier. La Galerie Bernheim-Jeune dont il dépend, et qu'anime Félix Fénéon, présente en 1910 une exposition de copies : *D'après les maîtres*. Matisse y participe avec sa copie de Davidsz de Heem et son étude fiévreuse (1904), à la plume, par cercles et hachures, d'après *L'Enlèvement de Rébecca* de Delacroix. Son compagnon, Marquet, dessinateur aux accents synthétiques qui croque, d'une main prompte, à ses débuts, *La Chemise enlevée* de Fragonard y montre deux de ses copies au pastel des ports de Claude Lorrain.

Matisse se concentre sur la nature morte avant d'aborder la figure humaine, sa préoccupation majeure. Il copie en 1904 l'un des plus beaux portraits qui soient – que copie également Maurice Denis –, celui de *Balthazar Castiglione*, par Raphaël, qui lui révèle pleinement « ce que doit être l'art du portrait ». Durant sa vie, il a consulté souvent le Louvre pour mettre au point des œuvres en cours. En 1908, le portrait de femme de Véronèse lui suggère la solution pour son portrait de *Greta Moll*. En 1931, il copie *La Victoire de Samothrace* et un vase mosan pour ses illustrations des *Poésies* de Mallarmé ; en 1949, *Le Calvaire* de Mantegna pour le chemin de croix dans sa chapelle de Vence. Rouault, le disciple préféré de Gustave Moreau, a fait, en 1901 et en 1902, trois copies au Louvre, deux d'après Chardin, une d'après Bellini, qui semblent perdues. Il aime Rembrandt, Daumier, la peinture classique de Claude et de Poussin. Marquet tenait *Un enterrement à Ornans*, de Courbet, pour le meilleur tableau du Louvre et Camoin a fait une étude d'après *L'Atelier*, autre composition essentielle de ce maître aussi respecté que Chardin par les peintres. Manguin a copié Géricault, Millet, Ter Borch. Au Louvre, Soutine ne regardait d'abord que Rembrandt, Corot, Courbet, dont il s'est beaucoup inspiré, avant de se passionner pour Fouquet et la sculpture grecque. « Aller au Louvre, pour Chagall, c'est comme ouvrir la Bible ou Shakespeare. » Le premier tableau qui le frappe est une scène rustique de Bassano, mêlant – ce qu'il a fait aussi – les animaux et les gens. Comme tous les coloristes, il reconnaît la suprématie du Titien et, en 1949, assez tard, après Géricault, Delacroix, Cézanne et Derain, copie à son tour la tragique et sublime *Mise au tombeau*.

Derain, issu de l'Académie Carrière et non de l'atelier de Gustave Moreau, rencontre très tôt Matisse et son groupe. Il acquiert, encore adolescent, une immense culture artistique. « Je n'ai jamais perdu contact avec les maîtres, déclare-t-il, et à dix-huit ans, je connaissais toutes les reproductions de chefs-d'œuvre possibles. » Le Louvre est son territoire, son « obsession », dit-il. « Il ne se passait guère de jour où je n'y misse les pieds. Mon admiration était délirante pour les Primitifs qui me paraissaient alors être la vraie, la pure, l'absolue peinture. » Il y retrouve un ancien camarade du collège Chaptal, l'étonnant Linaret, copiste audacieux des Primitifs italiens qu'il transcrivait en couleurs pures. En 1901, il entreprend à l'exemple de ce dernier une ample copie, au format carré, du *Portement de croix* de Biagio d'Antonio, « en jugeant nécessaire non seulement de remettre de la couleur, mais de renforcer l'expression ». Cette copie avait à ses yeux la même importance formatrice qu'avait celle de *La Raie* pour Matisse, et il refuse de s'en séparer quand Vollard achète la totalité de son atelier, en 1904. Une étude au fusain d'après Mantegna procède du même esprit. Le musée national d'Art moderne de Paris conserve un grand album de dessins, contemporain de la période fauve (1904-1906), où l'on a pu repérer et identifier une vingtaine d'études au crayon d'après des œuvres du Louvre. Les dessins d'après les peintures – Titien, Rubens, Delacroix – sont des croquis hachurés qui transmettent le jeu des valeurs, tandis que les superbes dessins d'après les sculptures égyptiennes rendent la volumétrie par la seule pureté du contour. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, Derain apparaît comme le régulateur, entre Matisse et Picasso, dans le mouvement de retour vers le classicisme. Sa curiosité reste vive pour toutes les formes plastiques, savantes ou populaires, mais ses préférences l'inclinent vers Raphaël, Corot et l'Antique.

Bonnard ne sortait jamais se promener à la ville ou à la campagne sans son carnet de dessins en poche. Il ne semble pas avoir laissé de traces de ses passages au Louvre car son regard en mouvement ne pouvait se fixer longtemps sur une même œuvre. Il était attiré par la sculpture hellénistique et la peinture vénitienne. A la fin de sa vie, il se replia dans son ermitage du Cannet. Quand il revint, en juillet 1946, il voulut voir les peintures réunies dans la Grande Galerie du Louvre, où l'on avait rétabli les fenêtres sur la Seine, et j'eus le privilège de l'accompagner durant cette ultime visite. Silencieux mais frémissant, ses yeux aigus vibraient, sous les lunettes, en allant des tableaux aux croisées. En me quittant, place du Carrousel, il eut ce mot, que j'ai souvent cité depuis : « ce qu'il y a de mieux dans les musées, ce sont les fenêtres ». La fenêtre est l'emblème de la peinture et les fenêtres du Louvre, aux proportions maintenues, restent les éléments les mieux conservés de l'ancien palais, de son articulation harmonieuse. Préservées ou restituées dans le circuit du Grand Louvre, donnant sur les cours intérieures ou sur Paris, elles contribuent, autant que la richesse des salles, à la magie du monument. Au printemps 1867, Monet avait obtenu l'autorisation de peindre, des fenêtres du Louvre, ses trois vues en surplomb sur Paris.

Camarade de jeunesse de Bonnard, Vuillard a tenu régulièrement son journal de 1890 à sa mort en 1940. Ses cahiers et carnets, déposés à la bibliothèque de l'Institut, sont accessibles aux chercheurs depuis 1980. Vuillard consignait ses visites au musée par des notes succinctes ou des croquis rapides. Sa ferveur pour le Louvre et son goût pour les tableaux d'intérieur prépondérants dans son œuvre lui font accepter avec joie la commande d'un amateur de Bâle souhaitant décorer une pièce de sa maison avec des vues de salles du Louvre. L'exécution intervient de 1920 à 1922, au lendemain de la Première Guerre mondiale, et s'inscrit dans le contexte de l'époque comme une méditation sur l'héritage du passé. Comme le montre le catalogue, la technique utilisée est celle de la peinture à la colle, qui ne souffre pas de reprises, et nécessite de nombreuses études préparatoires, au crayon, au fusain, au pastel. Deux panneaux de l'ensemble, aujourd'hui démembré, sont ici exposés. Les deux dessus-de-porte montrent, comme si le Louvre, où il se rend chaque jour, et son appartement communiquaient, la cheminée de Vuillard avec le moulage de *La Vénus de Milo*, présent dans de nombreux tableaux. Pour accentuer cette interpénétration, Vuillard introduit parmi les visiteurs et les copistes des salles les visages de ses proches, sa mère, ses neveux, Annette et Jacques Salomon. Outre la valeur et la complexité de sa réalisation artistique, ce décor exceptionnel est un document précieux sur l'iconographie du Louvre et ses aspects internes.

Examiner le dialogue ou l'affrontement entre Picasso et le Louvre demanderait un volume entier. Picasso a sans doute ressenti le choc de tous les arts extérieurs au Louvre – arts de la préhistoire, arts exotiques, arts des sociétés tribales – dont il a facilité la compréhension, mais la source essentielle vient du domaine embrassé par le Louvre, l'art occidental et le vieux fonds méditerranéen. Par son origine, son tempérament, ses lieux de séjour, ses obsessions mythiques et sa syntaxe impérieuse, Picasso reste foncièrement méditerranéen. « Ce n'est pas au passé qu'appartiennent l'art grec ou l'art égyptien : ils sont plus vivants aujourd'hui qu'ils ne l'étaient hier », déclare-t-il lui-même, en 1923, durant sa période de retour à l'antique. On a pu voir en lui le nouvel Ulysse de la mer fabuleuse aux ferments inépuisables. Je n'ai eu qu'une seule fois l'occasion de me trouver au Louvre avec lui, lors de la présentation de la donation Beistegui, en 1948. Il ne dit rien devant les portraits fameux de David et de Goya, dont la maîtrise est évidente, mais il me fit remarquer la qualité singulière et tout à fait inattendue chez ce peintre officiel du petit tableau sur bois de Meissonier, *La Barricade*, constat poignant d'une chose vue. Georges Salles, qui dirigea le Louvre en pénétrant les arcanes millénaires de ses collections et en étant l'ami des artistes contemporains, rapporte ceci, qui mérite attention : « quand je suis arrivé à Paris, me dit Picasso, ce qui m'a le plus frappé, c'est le sarcophage de Cerveteri ». L'empreinte étrusque, que les exégètes de son œuvre ne relèvent guère, est pourtant visible, notamment dans les sculptures de Boisgeloup, les gravures pour *Les Métamorphoses* d'Ovide et pour la suite Vollard. On a beaucoup exagéré l'importance de la sculpture nègre, qui le touche davantage par sa puissance magique que par sa structure plastique. Sa mutation décisive s'est faite sous l'égide de Cézanne, en réanimant les formes et les forces primitives de l'art sumérien, égyptien, grec et romain – peintures, vases et miroirs, stèles, sarcophages – et naturellement de l'art ibérique. Un des nombreux cahiers de l'année tournante 1907 contient deux feuilles d'après *La Porteuse d'offrandes* égyptienne du Louvre, modèle en bois multicolore du Moyen Empire. De la même année date sa copie, à l'encre bleue et à la gouache, de *La Grande Odalisque* d'Ingres, hyperbole plastique que Matisse admirait au même moment. L'influence d'Ingres s'exerce au long de son œuvre, y compris durant le cubisme, culmine pendant la période dite justement ingresque, et suscite, en 1968, les variations autour des nus capiteux du *Bain turc*.

Picasso ne sépare pas l'art et la vie, l'art et le monde extérieur, entraînant l'art dans le même flux de métamorphose que les êtres et les objets. Il commence par des paraphrases isolées, *Le Retour du baptême* d'après Le Nain en 1917, *Le Triomphe de Pan* d'après Poussin en 1944, puis de 1954 à 1963 développe le cycle de ses variations effrénées autour des tableaux de Delacroix, Vélasquez, Manet pour finir sur la conjonction entre Poussin et David. La série intrépide sur les *Femmes d'Alger* de Delacroix, dont l'amorce remonte au carnet de Royan de 1940, se réalise entre décembre 1944 et février 1955, quand Picasso s'aperçoit de la ressemblance troublante entre sa nouvelle compagne, Jacqueline, et l'une des figures du tableau. L'exécution coïncide avec la mort de Matisse, dont il se sent tenu d'assumer l'héritage oriental, et avec la guerre d'indépendance algérienne. Il arrache les femmes du harem à leur torpeur passive, les projette rythmiquement dans son espace dynamique et sensuel. Picasso possède comme Rembrandt, avec qui il s'identifie à la fin de sa vie, la connaissance entière de l'univers féminin et le pouvoir de conférer aussitôt valeur universelle à ses réactions intimes. Il avait aussi dans son atelier de sculpture le moulage d'un des *Esclaves* de Michel-Ange, au Louvre. Il domine son siècle comme Michel-Ange le sien, se retire comme lui dans la solitude ultime où le gouffre du travail absorbe le fracas de la gloire.

Braque, son partenaire de la révolution cubiste, a détruit presque tous ses essais de jeunesse, y compris les copies. Il apparaît sur son registre intime comme l'héritier de Chardin et aussi de Corot, dont il interprète librement les figures musiciennes. Sa dévotion à Cézanne le ramène vers l'art roman et la sculpture grecque archaïque. Ses eaux-fortes pour *La Théogonie* d'Hésiode et sa technique si particulière des plâtres gravés puisent aux miroirs étrusques. Dans une lettre qu'il lui adresse en janvier 1947, le poète Antonin Artaud souligne le mystérieux caractère étrusque de son œuvre tardive. Braque est conscient de ces affinités et ne dissimule pas sa joie quand Georges Salles lui demande, en 1952, de peindre, au Louvre, le plafond de la salle étrusque. Je l'ai vu porter à sa juste épaisseur, avec sa sûreté d'artisan, la matière rayonnante du ciel que gouvernent les oiseaux. En allant à son chantier, il se détournait, comme Ingres, des peintures de Rubens mais avait un hochement de tête émerveillé devant *La Bataille* de Paolo Uccello.

Elevé dans un milieu de peintres qui lui enseignent la primauté du dessin et favorisent ses dons, Alberto Giacometti s'attache dès l'enfance à copier les œuvres d'art, pratique à laquelle il restera fidèle jusqu'au bout, sauf une période d'interruption. Dans sa vingtième année il parcourt l'Italie, subjugué tour à tour par Tintoret à Venise, Giotto à Padoue, Cimabue à l'église inférieure d'Assise et, après la révélation de la sculpture égyptienne à Florence, par les mosaïques paléochrétiennes de Rome. En janvier 1922, il s'installe à Paris ; il va chaque dimanche au Louvre, qu'il scrute systématiquement salle après salle. Le retiennent surtout les arts dont la plus haute rigueur de style est l'expression de la vérité : Sumer, l'Egypte, le Fayoum, Byzance. Durant les années où il se voue aux formes abstraites et aux constructions mentales, il cesse les visites au Louvre et les copies. Elles sont reprises, en 1937, quand il se remet à l'étude inflexible sur le motif ou devant le modèle. Les copies conservées d'œuvres du Louvre, d'une force équivalente à celles de Cézanne, faites d'après les originaux ou leurs reproductions, concernent l'Egypte (la *Dame Touy*, la *Reine Karomama*, le *Scribe Merion*, la *Stèle du roi Serpent*, la *Tête Salt*, la tête d'*Aménophis IV*), Sumer (plusieurs études de *Gudéa*), la sculpture médiévale française (le roi *Salomon*) et, pour la peinture, la *Pietà d'Avignon* – copiée aussi par Mondrian – et *Le Parnasse* de Mantegna. Je l'ai suivi plusieurs fois au Louvre, entre 1947 et 1950, témoin du revirement de sa démarche, quand il se mit à regarder plus intensément les gens que les statues. Après un tour rituel dans les salles d'Egypte ou de Sumer, où il vérifiait ce que négligent les archéologues, l'ajustement des socles à leurs figures spectrales, il revenait vers ses tableaux préférés, de petites dimensions et faits avec rien, l'*Autoportrait* de Tintoret, présence insaisissable, maintenue à distance, et *La Charrette* de Louis Le Nain, aérienne, poétique, dont les gris de perle et de paille ont les tons vrais de la campagne. Ses sculptures hiératiques traversent les siècles avant de surgir devant nous comme des apparitions.

Fils de peintres, comme son ami Giacometti, Balthus a fait aussi, très tôt, son apprentissage artistique en Italie, en y copiant, dans leurs sanctuaires, les fresques de Giotto, de Masaccio et surtout de Piero della Francesca. Avant de gagner la péninsule, il s'applique à copier au Louvre, pendant l'automne 1925, un des tableaux ensorcelés du jeune Poussin, *Echo et Narcisse*. Autour du drame d'amour tiré d'Ovide et de ses figurants voués à la mort, à la métamorphose, les quatre éléments de la nature s'exaltent en un suspens magique, l'eau de la source fatale, la terre resplendissante, le ciel d'orage et le feu de la torche funéraire. La modulation des tons froids et des tons chauds accomplit l'union harmonieuse entre le rythme et la sensation, le volume et la lumière, les couleurs et les valeurs. Au cours de sa lente approche, Balthus s'aperçoit, avant que la radiographie ne le dévoile – et ce sera la leçon pour son œuvre à venir – que la composition finale a pris corps, en se modifiant, sur deux compositions antérieures, d'où la plénitude et la résonance de la matière chromatique aux couches superposées. Cette copie, malheureusement perdue, a été offerte à Rilke, qui venait de dédier à Balthus son poème *Narcisse*. Le mythe de Narcisse est l'obsession des poètes et le symbole même de la peinture.

Estève raconte souvent, avec émotion, sa visite initiale, seul, en culottes courtes, dans les salles du Louvre, où il discerne d'instinct, stupéfait, les tableaux essentiels qui le marqueront ensuite et dont les reproductions ornent toujours son atelier. En 1952, une de ses toiles décisives, aux formes tendues et aux couleurs limpides, qui franchit le pas vers la peinture pure, sans référence extérieure, est l'*Hommage à Jean Fouquet*, le maître classique du XV^e siècle français. Bazaine, Manessier, Le Moal, engagés dans la même aventure qu'Estève, ont fait à leurs débuts de ferventes copies au Louvre. André Masson, Jean Hélion commentent magnifiquement, dans leurs écrits, les tableaux du Louvre qu'ils admiraient. Enfin, le Louvre a eu beaucoup d'importance pour de grands écrivains et poètes de ce siècle, dont certains ont fait partie du Conseil des musées. Quand André Malraux me demanda de lire, avant sa parution, son manuscrit de *L'Intemporel*, c'est au Louvre, significativement, qu'il me donna rendez-vous pour me le remettre, dans les salles des Antiquités orientales où règne ce qu'il appelle le « surnaturel fantastique », où Picasso, Miró, Giacometti puisaient souvent leur énergie et leur tension.

Jean LEYMARIE

Les dividendes de l'action Mona Lisa

Tout au long de notre XX^e siècle, mais surtout depuis la Seconde Guerre mondiale, le musée, et tout particulièrement le musée d'Art moderne, a été décrit par les artistes des avant-gardes comme l'institution à abattre puisque, selon eux, le musée servait à justifier un Ordre du Beau au service d'une idéologie et d'une esthétique dominatrices. Mais en revendiquant une absolue liberté, les avant-gardes se sont employées à faire démonstration, par les formes mêmes dans lesquelles elles manifestaient cette liberté, de leur radicale nouveauté et, par contrecoup, de la désuétude, de l'invalidité « historique » des « esthétiques » qui les précédaient. Ce qu'elles donnent à voir, c'est ce qui était absent dans les œuvres de leurs devancières. Elles décrètent ainsi que ces dernières n'ont plus lieu d'être, qu'elles n'avaient pas lieu d'être... C'est que chaque avant-garde veut, en fait, réécrire l'histoire un peu à la manière des sociétés totalitaires qui, pour produire de la discontinuité – la rupture –, visent, en fait, à renforcer et justifier la pérennité de leur système d'organisation. Systèmes totalitaires et systèmes artistiques avant-gardistes ont tous deux besoin, pour assurer la prépondérance de leurs conceptions du réel, de ces procès, qui sont, en quelque sorte, des didactiques imposant une vision « critique » de l'histoire. C'est pourquoi les « manifestes » des avant-gardes peuvent se lire comme des programmes, c'est-à-dire des pédagogies absolues et comme des actes d'accusation. L'art du passé, l'art déjà installé au musée, est ainsi au cœur de toute avancée de l'art moderne. Comme il l'est, bien évidemment, de tous les projets qui s'inscrivent en réaction contre la voie « moderniste » – ou dans sa marge – de l'art de ce siècle. Et son évocation, la conduite d'un inventaire de ses thèmes et de ses inventions formelles a bel et bien fait l'objet, tout au long de ce siècle, d'une démarche réfléchie, si délibérée que l'on a pu écrire qu'une bonne partie de la peinture du XX^e siècle peut se définir comme une critique de l'art du passé[1]. Mais cette obsession de l'art du passé ne se manifeste pas seulement, chez les artistes, par une analyse ou un commentaire « critiques ». Pas plus chez les militants avant-gardistes que chez ceux qui songent, ils furent nombreux à restaurer les conditions d'exercice de l'art ancien. Cette obsession ne les conduit pas, non plus, à la seule parodie, pour reprendre une formule de Robert Klein, même s'il y a utilisation des formes, des thèmes ou des conceptions esthétiques de l'art du passé[2] ! Même si cette utilisation se veut le plus souvent subversive, destructive ! En fait, il y a dans leur mise en œuvre le dessin de mettre à nu l'articulation des formes et de leur fonctionnement à leur finalité, de conduire une sorte de réflexion sur le voir et le savoir afin de définir ce qui fait qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art[3]. Et de déterminer si celle-ci est encore, historiquement possible ! Mais ce qui vient d'être dit me semble caricaturer ou tout au moins schématiser les relations complexes qu'entretiennent l'art du passé et l'art de ce siècle, et l'équivoque fascination qu'exerce le musée, le Louvre tout particulièrement, en tant que parangon des musées, sur les artistes modernes...

La dénonciation du rôle néfaste du musée semble bien avoir été pratiquée, à un moment ou un autre, par la plupart des artistes de ce siècle, et avec le plus de véhémence par ceux qui jugent l'art moderne décadent et inutile. Car le musée, pour tous, serait d'abord et surtout mortificateur. Il réduirait les œuvres à la présentation et les installerait dans un temps, une histoire et une réalité fictifs... C'est ce que dans les biens titrées « *Perspectives* » Magritte entreprend de démontrer. A l'instar de son ami Nougé, insolent pasticheur de Baudelaire, Magritte s'emploie à proclamer la nécessité du plagiat auquel appelait Lautréamont[4]. Il « copie » donc scrupuleusement *Le Balcon* de Manet et le *Portrait de Madame Récamier* de David et celui de Gérard ou, plutôt, il en restitue fidèlement la composition, le décor, les objets, les draperies. Mais les personnages ont comme naturellement pris place dans des cercueils qui en calquent exactement la pose. L'humour noir de ces images réalistes qui appliquent en quelque sorte les règles du jeu de l'art comme représentation, est comme avivé par les connotations du titre. La fonction assignée par Alberti à la peinture de portrait – *il viso di chi già sià morto, per la pittura vive lungo vita* – est ironiquement démystifiée. L'implacable logique « surréaliste » de Magritte restaure donc la vérité en nous donnant à voir les conséquences qu'entraîne inéluctablement une esthétique « idéaliste » et « réaliste » fondée sur le postulat de la continuité de l'espace réel et de l'espace pictural.

Répétons-le : depuis, disons, Courbet et les impressionnistes, l'histoire de l'art pourrait donc, apparemment, s'écrire comme l'histoire d'une production artistique en opposition à l'art des musées, en opposition au musée lui-même. Et pourtant! Pierre Schneider, dans *Les Dialogues du Louvre*[5], souligne bien la paradoxale oscillation de Cézanne disant « Je voulais brûler le Louvre », mais affirmant que le « Louvre est le lieu où nous apprenons à lire ». Et ne rêvait-il pas de faire de l'« impressionnisme quelque chose de durable comme l'art des Musées » ? De même, Marcel Broodthaers, à propos de Duchamp, rappelle que celui-ci définissait le ready-made, l'urinoir, « de telle façon que son futur réside uniquement dans le Musée ». Ce que les artistes, en fait, reprochent au musée, au classique musée des Beaux-Arts, et depuis deux ou trois décennies au musée d'Art moderne, c'est que dans sa présentation des œuvres, il leur fait subir, en prétendant exalter leur Beauté, un retrait de l'histoire qui accomplit leur réification. En l'accomplissant, le musée classique – ce à quoi il correspond dans l'ordre du savoir, dans l'ordre social du Beau – réduit l'œuvre à un objet de délectation relevant de la consommation culturelle et différenciant celui qui le consomme des consommateurs d'autres objets culturels, plus ou moins valorisants socialement et économiquement. On aboutit ainsi à ce paradoxe – mais est-ce vraiment un paradoxe ? – que, dès lors que l'art est reconnu comme un champ de production spécialisé, le musée qui assure et déclare cette spécialisation devient contestable par ceux-là mêmes qui la réalisent !

Marcel Broodthaers[6] en a fait la démonstration et, avec son *Musée d'art moderne, département des Aigles*, entre 1968 et 1972, a mis en scène, à plusieurs reprises, la représentation de cette fiction qu'est le musée, entreprise économique improductive, arrachant les œuvres à leur contexte d'origine et les projetant dans une histoire fausse, « dans le découpage », la « section », l'histoire produite par l'institution muséale. L'œuvre y est ravalée au rang de reproduction, n'est plus en quelque sorte qu'une monnaie sans garantie, et le musée ne fonctionne plus que dans un jeu de signifiants (conservation/thésaurisation/collection), mimés par Marcel Broodthaers, conservateur fictif mais artiste... Dans cet exercice de feintes, seules les caisses réelles pèsent de la vacuité de leur contenance... Le portrait de *Mademoiselle Rivière* de Jean Auguste Dominique Ingres est ainsi projeté en 1971, au musée de Mönchengladbach, entre autres peintures et dessins célèbres, sur une caisse en bois (fig. 278 a). Et dans un *Musée-Muséum* (1972), *La Grande Odalisque* et *Le Bain turc* d'Ingres, *Les Dormeuses* de Courbet, flanquent le plan, au 1/20, du *Musée d'art moderne, département des Aigles, section XIX^e siècle, 30, rue de la Pépinière, Bruxelles*... Mais cette image réductrice du musée – qui n'est pas sans évoquer *La Boîte en valise* de Marcel Duchamp –, née peut-être bien du choc des événements de mai 1968, trouve son implicite renversement dans *L'Angélus de Daumier*, en 1975, au Centre national d'art contemporain, rue Berryer, où dans l'hôtel Rothschild, Broodthaers entend « restituer à l'objet ou à la peinture une fonction réelle... », restitution qu'il sait cependant impossible. Ce n'est qu'un décor ! Un jeu arbitraire de métaphores, de mots, un glissement d'évocation en évocation, un coup de dés ! En creux, bien entendu, le sentiment de l'absence, de ce que le musée rend absent : les œuvres. « Ce qui, à Bruxelles, était à vrai dire, à l'état latent dans la première version de la section du XIX^e siècle devint manifeste, écrit Jurgen Harten, à Düsseldorf (où étaient accrochées des œuvres du XIX^e siècle), dans la seconde version : le traitement respectueux des œuvres transmises par la tradition, pour ne pas dire l'amour de l'art ancien[7]... »

C'est que, peut-être, chaque fois, comme le suggère Pierre Schneider, que le désarroi s'installe, s'impose l'urgence d'un retour au musée : les artistes, comme emportés dans les vagues de leur contradiction, éprouvent le besoin d'aller confronter leur œuvre appelant à la destruction de l'art du passé à la force brutale de celui-ci, à cette évidence de l'art débarrassé de l'histoire. C'est ce qu'ont fait, à leur manière, Picasso, Francis Bacon et Markus Lüpertz, entre autres... La peinture de la peinture chez Picasso a fait déjà l'objet de nombreuses études. Il est vrai que chaque série, voire chaque tableau, où Picasso « refait » les grands chefs-d'œuvre de son musée imaginaire personnel, mérite une étude attentive que l'on ne conduira pas ici. Rappelons simplement qu'entre 1954 et 1963, Picasso va s'employer systématiquement à re-peindre les *Femmes d'Alger* de Delacroix, *Les Ménines* de Vélasquez, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, *L'Enlèvement des Sabines* de David, tout en utilisant pour ses « répliques » de ce dernier tableau *Le Massacre des Innocents* de Poussin. Dans chacune de ces séries Picasso ignore superbement le style de ses prédécesseurs[8]. Toute allusion à un ordre étranger à sa propre peinture, à son propre tableau disparaît. Picasso déconstruit, en fait, l'œuvre « modèle », transmue l'ensemble complexe et symbolique qu'elle composait dans une pictographie reconnaissable d'abord comme « picassienne ». Il peut ainsi et déployer les registres de son style inimitable et permuter d'une variation à une autre les motifs de ses « modèles ». Bref, les corriger ! Comme l'écrit Marie-Laure Bernadac, avec *Les Femmes d'Alger*, Picasso approfondit le langage cubiste et développe « la simultanéité des points de vue du corps ». *Les Femmes d'Alger* ne sont pas seulement un hommage à Delacroix, elles se veulent surtout un dialogue avec Matisse, le Matisse des années 20, celui des odalisques, du rêve oriental, de la volupté sensuelle et colorée... Mais, commente Marie-Laure Bernadac, elles ne sont qu'un hommage iconographique à Matisse, car elles sont, dans leur vocabulaire plastique, totalement « picassiennes[9] ». Aussi Guy Scarpetta est-il fondé à souligner le lien entre le Musée Imaginaire annoncé par André Malraux et ce qu'il faut bien appeler le réemploi par Picasso des chefs-d'œuvre anciens. En fait, l'arrachement de la peinture à ses déterminations spatiales et temporelles, Picasso l'accomplit plus sûrement que le Musée imaginaire[10]. Et il l'accomplit à son profit ! Pourrions-nous donc appliquer à Picasso le commentaire de Hans Belting sur « la stratégie d'affirmation par citation ? » En repeignant Vélasquez, David ou Delacroix, Picasso ne les cite pas. Il ne se dissimule pas derrière quelqu'un qui « a parlé avec plus d'autorité et une plus grande maîtrise du langage »[11]. Peut-être entend-il démontrer que les chefs-d'œuvre anciens n'étaient ni accomplis, ni achevés ? Et qu'il lui revenait, à lui Picasso, de terminer la besogne...

A l'instar de Picasso, Francis Bacon s'empare des chefs-d'œuvre anciens et en fait les sujets et les motifs de ses propres tableaux. Les papes de Vélasquez lui auraient fourni, à l'en croire, un prétexte pour utiliser des couleurs qui, sans la caution de l'Histoire, pourraient donner lieu à des interprétations subversives. Mais ce plaidoyer ne convainc pas tout à fait, car Francis Bacon, au-delà du prétexte, interprète le chef-d'œuvre du passé[12]. Il en donne sa propre version. Il le traduit dans son style. Il déclare en élucider la composition. Bref, il veut en dévoiler le sens caché, expliciter par son interprétation ce que la facture, le style du maître ancien auraient occulté. Ainsi l'énigmatique *Œdipe et le Sphinx* d'Ingres, tableau où point l'antique tragédie, est transformé par Bacon en une inquiétante et innommable image, une sorte de Pietà convulsive et fatale. Pour ce faire, Bacon outre les poses des protagonistes, exaspère celle d'Œdipe, athlète musculeux au torse moulé dans un maillot, et accentue les bizarreries de la composition « ingresque ». Ainsi le « poussinesque » « petit homme effrayé »[13], surgissant dans la trouée des rochers, se mue en une forme improbable planant au-dessus d'un passage qui ne semble offrir que les hasards du labyrinthe. Les ossements et le détail « névrotique et maniaque » du pied se condensent dans l'énorme pied emmailloté dans un linge sanglant. Nous pressentons, si nous avons à l'esprit le tableau d'Ingres, qu'il a été transpercé par les javelots qu'Œdipe a « perdus » dans le tableau de Bacon. Œdipe expose ce pied, l'exhibe, telle une statue, au centre de la composition, sur un étrange socle. D'évidence ce pied mutilé prolonge son sexe, en offre un substitut terrifiant et énigmatique, un douloureux fétiche[14] énonçant, dans l'angoisse d'une castration « rêvée », l'aveugle destin du héros... D'Ingres ne subsistent plus qu'un dispositif scénique et une iconographie dont les « significations intrinsèques » sont portées au paroxysme.

En 1947, Jean Bazaine peint sa version de *L'Homme au verre de vin*. Il n'est pas, pour « comprendre » l'œuvre de Bazaine, indifférent de savoir que Péguy, comme le rappelle Louis Gillet dans ses *Essais sur l'art français*[15], admirait l'original que malgré son incertaine attribution Louis Gillet place à la source de la tradition française. En repeignant ce tableau, avec les moyens de la peinture que, pour reprendre ses propres termes, lui offre l'époque, Jean Bazaine ne fait pas œuvre de copiste, mais œuvre « manifeste ». Il atteste, après Louis Gillet, qu'il est de chez nous, comme eût dit Péguy, « ce buveur qui ne boit pas » et qu'entre l'original et sa « reprise », « on ne sort pas d'un même pays où tout est convenu d'avance » : les peintures de Fouquet, Poussin, Corot, Cézanne, et celles de Bazaine. Son *Homme au verre de vin* déclare cette tradition sans faille et sans lacune ! Comme si, entre les deux œuvres, rien n'avait vraiment changé. Bazaine peint son tableau, c'est son postulat, avec les invariants plastiques de cette tradition, de cette mémoire qui s'incarne dans les possibilités de l'époque ! Un commentaire plus approfondi montrerait qu'un tel tableau met « en question » le musée, sa taxinomie et son découpage, aussi fortement que la fiction de Broodthaers. Les deux *Homme au verre de vin*, celui du maître ancien et celui de Bazaine, relèvent d'une mémoire maintenue vivante qui se garde du Louvre et de l'histoire que le musée impose. Bazaine dit qu'il appartient aux hommes et aux peintres de ranimer les formes vivantes d'un art participant à la vie d'une communauté, d'un art échappant aux rites du pouvoir et aux procédures du commerce. Le tableau ancien n'est donc ni un étalon, ni un référent, ni non plus une garantie de valeur artistique, c'est-à-dire marchande. Le tableau ancien et le tableau moderne se placent l'un et l'autre dans une temporalité du retour permanent, celle d'un temps cyclique, celui des saisons, accordé au « vécu » des hommes et à la nature. Tous deux se conjuguent, en quelque sorte, au présent, à ce présent historique qui sert, comme dirait Grévisse, à exprimer les faits essentiels : ici, ces invariants plastiques constitutifs et garants d'un héritage. Comme l'*Hommage à Fouquet* d'Estève, qui est dans tous les sens du mot un hommage – à la fois une dédicace, un témoignage de vénération et, plus qu'une promesse, un gage de fidélité et de devoirs –, *L'Homme au verre de vin* renvoie à l'inscription, au détail noté, à ce qui passe au long, à ce qui ne pénètre pas dans réalité, dans la profondeur de la vie et de sa fatigue, « à ce qui s'est refusé à la réquisition, eût dit Péguy, de prendre une inscription charnelle », l'art de la Renaissance et sa suite, ces « objets » que le musée, sergent-major, aligne, « en passant au long du corps de bataille », dans une histoire arbitraire aliénant la mémoire. La Joconde, écrit Bazaine, ne sourit qu'aux aveugles[16] ! Nous sommes à la fois très loin et très proches de Marcel Duchamp.

Or, c'est précisément ce sourire qu'efface, en le signalant, Marcel Duchamp lorsqu'il affuble d'une barbe et d'une moustache sa Joconde irrévérencieusement titrée *L.H.O.O.Q.* Ce « Q », précisément, invisible et donc plus mystérieux qu'un sourire, Jean-Michel Alberola[17] nous le restitue métaphoriquement en coulant dans le bronze l'arrière-train d'une Belle Cavale qui compose, avec deux citations encadrées de Hegel et de Kant, une Joconde, elle aussi androgyne, puisqu'elle réalise, ainsi composée, l'étalon du Beau. De la citation de Kant retenons ceci : « Mais la Beauté de l'homme, la beauté d'un cheval, d'un édifice, suppose un concept de la fin ; qui détermine ce que l'objet doit être, par suite un concept de sa perfection... » Et du texte de Hegel soulignons ce passage : « ... ce qui faisait dire à l'antique oracle, selon le scoliaste de Théocrite (XIV, 48), que le Beau était une Belle Cavale. Car, à la différence de l'animal couvert de plumes, de fourrure, d'écailles, etc., le cheval manifeste extérieurement son être-en-vie, même si la nature n'en garde pas moins ses droits et apparaît à travers la crinière et la queue, oripeaux inanimés d'un caractère végétal... La pulsation du sang, le mouvement des muscles, l'irritation des nerfs sont perceptibles sur toute la surface : gonflement palpitant de la membrane sensible, la vie turgescente... » Cette dernière citation pourrait s'appliquer à caractériser les intentions de Léonard et son dessein de rendre perceptible à la surface de l'enveloppe, du modelé de ses figures, les mouvements internes de leur être-en-vie, le mouvement de leurs muscles, etc., dessein qui s'accomplirait dans l'énigmatique Joconde. Incidemment, la métaphore osée par Alberola, et qu'éclairent les citations d'Hegel et de Kant, rappelle l'inclination de Léonard pour le cheval, dont *L'Adoration des Mages* inachevée de 1481, les nombreux dessins qui la préparent et les esquisses pour les statues équestres milanaises portent témoignage !

Quant à Marcel Duchamp, le fait est d'importance, il se garde bien de compromettre sa fureur iconoclaste dans l'équivoque de l'admiration refoulée qu'entretient avec son modèle la copie ou l'interprétation, fût-elle ostensiblement parodique. Et pour *L.H.O.O.Q.*, il a délibérément recouru à la reproduction photographique. Non seulement parce que celle-ci feint un original hors d'atteinte, mais surtout parce que, n'en reproduisant que l'apparence, « elle ébranle son autorité »[18]. Duchamp souligne ainsi combien un fort droit de tirage (l'abondance de ses reproductions) dévalue la Joconde et transforme sa contemplation en reconnaissance de son apparente valeur. Dépouillée de son « aura », affublée de moustaches, *L.H.O.O.Q.* n'est plus que de la fausse monnaie. Ce ready-made rectifié fait aussi référence à la situation vécue alors par l'Europe, référence signalée par Duchamp lui-même.

L'irrévérence apparente de Duchamp ouvre à une production de « jocondes » qui accuse la banalisation qu'il a voulue et programmée pour le plus célèbre tableau du monde. En lui conférant ce statut d'étalon dévalué il a autorisé, en effet, l'échange de son signe et la multiplication de ses reproductions. A sa suite, Serge III remplace le visage d'une reproduction de la Joconde par un miroir, procédé repris des photographes forains, qui retourne au spectateur sa propre représentation interchangeable. Ce geste de recouvrement est plus nettement affirmé avec une autre Joconde, recouverte de peinture au vinyle blanche et adornée d'un cartel incitatif : « Faites-le vous-même », dont la signification exacte est délibérément ambiguë. Il s'agit d'une invite, soit à peindre chacun sa Joconde sur cette surface blanche, soit à accomplir ce recouvrement « nihiliste » pour arrêter, « stopper l'étalon », et donc ses reproductions, c'est-à-dire le flux de l'interchangeabilité des signes. La même attitude ironique est prônée par Daniel Spoerri. Réalisant le ready-made inversé de Marcel Duchamp : prendre un Rembrandt comme planche à repasser, il y repasse une reproduction de *La Joconde !* Les « titres » des œuvres « anciennes » sont ainsi dévalués puisque leurs valeurs sont soumises à l'inflation tout en étant matériellement vouées à l'obsolescence programmée des marchandises...

Quant à la Joconde de Filliou, elle est absente. Un jeu « mallarméen » ironique l'évoque par des objets : un seau, une serpillière, un balai bien réels, et un écriteau nous avertissant que la « Joconde est dans l'escalier ». Significativement, cette « pièce » est un multiple. Si le travail est la « valeur suprême », la Joconde disparaît ! Et l'art, comme l'administration de l'Etat, serait du ressort de la cuisinière... ou de la concierge ! Le geste Fluxus, provocateur et corrosif, illustre, jusqu'à l'outrance, ce qui semble caractériser l'art après la Seconde Guerre mondiale : « on ne peut voir quelque chose comme de l'art que dans l'atmosphère d'une théorie artistique ou d'un savoir ». En renvoyant littéralement la Joconde dans l'escalier de Marcel Duchamp, Filliou, comme Hervé Fisher l'a fait lors d'un « happening » célèbre, nous avertit, ou plutôt nous informe que l'histoire de l'art est terminée.

C'est encore une reproduction de *La Joconde* qui orne l'intérieur d'un *Great American Nude* (1962) de Tom Wesselman. Là elle participe d'un décor dont tous les objets sont reproductibles et consommables. Et reconnaissables comme « labels » de marques déposées ! Le tableau original n'a plus d'importance. Il n'y a pas une bouteille de Coca-Cola, ou de sauce Heinz, originale. Toutes sont authentiques. Et le sont aussi toutes les reproductions de la Joconde dont *La Joconde*, le tableau de Léonard et le Louvre – la firme (?) – garantissent la valeur d'usage. Et dans cet univers du neuf, la reproduction impose sa réelle supériorité sur l'original...

Cette célébration du neuf caractérise les *Tableaux made in Japan* de Martial Raysse. Les œuvres d'Ingres et de Gérard y sont comme nettoyées, par une hygiène de la vision résolument moderniste, de leur patine historique. Raysse substitue à celle-ci la séduction du maquillage (couleurs suaves et pastellisées), du décor (cœur de néon, fleurs artificielles), et leur confère le charme de la beauté « aseptisée » et neuve des « choses » – à quoi sont réduits et les œuvres « copiées » et les motifs qui les composent – que le regard investit d'une charge illusoire de bonheur. Raysse repeint des tableaux qui expriment un certain type de beauté féminine que l'on peut aisément accommoder à celle que divulguent les magazines. Mais Raysse n'est pas seulement un « chroniqueur ébloui de la société de consommation »[19]. Les *Tableaux made in Japan* pourraient illustrer une réflexion inquiète sur les possibilités de la peinture en traitant dans une ambiance baudelairienne un *mundus muliebris* où la femme, la cosmétique et la peinture seraient inséparables. De plus, les peintres (Pollaiuolo, Ghirlandaio, Cranach, Ingres, Gérard), dont Raysse reprend les œuvres appartiennent, comme l'a bien noté Didier Semin, à une lignée de dessinateurs. La reproduction photographique de *La Grande Odalisque* ou de *L'Amour et Psyché* constituerait un substitut « moderne » au fond et à l'esquisse préparatoire, un dessin par délégation, pour reprendre la si juste description de Didier Semin. Martial Raysse rouvrirait donc l'ancien débat sur la couleur et le dessin. Or au début des années 60, Raysse n'a jamais vraiment dessiné. Ses œuvres récentes éclairent, peut-être, rétrospectivement, une intention trop vite explicitée par les données du Nouveau réalisme. Car elles pourraient bien témoigner d'une prise de conscience : la distance à jamais des chefs-d'œuvre susceptibles d'être copiés ou reproduits ! Si ce n'est par le retour à la peinture et au métier à quoi Raysse s'évertue depuis quelques années ?

Ce retour, Markus Lüpertz l'a accompli, délibérément. Et par la citation. Ainsi sa peinture cristallise-t-elle les effets de l'expressionnisme allemand et d'un certain art abstrait des années 50, dans des œuvres qui expriment le regret d'une peinture qui n'est plus. Il a peint d'après Corot des œuvres allusives dont la facture d'esquisse elliptique, emportée, très différente de celles où Lüpertz met en scène, en représentation, les « formes » des années 50, exprime la nostalgie d'une peinture « classique » et d'une nature « arcadienne »...

Cet éloignement, cette perte, cette Arcadie, Jasper Johns en peint l'inéluctabilité. Par une manifestation virtuose des pouvoirs de la peinture, et le jeu des citations, à partir de 1980, dans la série d'œuvres que conclut superbement, en 1985, le quadriptyque de *The Seasons* ! Ainsi la Joconde est-elle reproduite dans *Summer*, l'un des « panneaux » de *The Seasons* et dans *Racing Thoughts*, en 1984[20]. Mais ce n'est pas l'original qui est feint, c'est sa reproduction qui est peinte, fixée au mur par des morceaux de ruban adhésif, dans *Racing Thoughts*. Elle est peinte, encore, fixée au mur, à l'aide de ruban adhésif, dans un tableau lui-même peint dans *Summer*. Cette reproduction de la reproduction ne feint pas l'original, ne le pastiche pas. Jasper Johns peint, comme un Jasper Johns, ce « poster » qui reproduit la Joconde sans son célèbre paysage. Dans la « reproduction » de *Racing Thoughts*, l'inscription imprimée « Mona Lisa », en dessous du célèbre buste, fait bien entendu écho à *L.H.O.O.Q.* La référence admirative à Duchamp et à Léonard est on ne peut plus explicite. La reproduction ici s'inscrit bien dans l'ordre de la citation. Elle fait entendre, dans l'énoncé pictural de Jasper Johns, la voix de plus hautes autorités ! Mais avec d'autres motifs, d'autres citations, le thème de la Joconde compose, dans *Racing Thoughts*, une sorte de blason, d'emblème de la vie et de l'art de Jasper Johns : la reproduction d'une photographie de Leo Castelli, le panonceau suisse, aux crâne et tibias entrecroisés mettant en garde contre la « Chute de glace », peut-être une allusion aux Scull, les collectionneurs new-yorkais, et à Duchamp, la reproduction d'*Onement* de Barnett Newman, etc. Mark Rosenthal, dans son étude de la riche iconographie du tableau, décrit *Racing Thoughts* comme l'évocation d'un musée domestique « such as, écrit-il, in the Portrait of Emil Zola by Manet ; each artist recycles his own images and intermingles works that were influential on him...[21] » On pourrait tout aussi bien rapprocher *Racing Thoughts* et son effet de montage de citations des œuvres de peintres américains du XIX^e^ siècle tels Peto, Harnett ou Haberle dont, après tout, le Pop Art n'est pas très éloigné. Mais *The Seasons* en explicitent les significations, dans la perspective d'une symbolique et d'une iconographie bien traditionnelles, celles du Temps et des Ages de la vie, si traditionnelles qu'elles affichent la volonté du peintre d'œuvrer dans la continuité de la tradition. Car cette symbolique, cette iconographie se manifestent dans une représentation de l'atelier du peintre où celui-ci s'inscrit comme une ombre portée. L'ambiance « mélancolique » et « méditative », qui à elle seule mériterait une étude, inscrit aussi *The Seasons* à la croisée des grands thèmes de la tradition dont le « revival » a toujours, au XX^e^ siècle, coïncidé avec une interrogation inquiète sur la nécessité de la peinture : celui de l'Atelier et celui de la Crucifixion. Un énigmatique motif, présent dans les quatre tableaux, en oriente explicitement le sens profond. Il s'agit d'une portion de disque noir et gris, où est tracée en blanc une circonférence fléchée dont un bras droit à la main perforée, marquée des stigmates de la crucifixion, interrompt le cours. Ce motif est un rappel des cibles peintes naguère par Jasper Johns, de la roue du char du *Minotaure transportant sa maison*, peint par Picasso, en 1936, mais aussi de l'orbe lumineuse, du nimbe du Christ de la Résurrection peint par Grünewald sur le volet droit de la première ouverture du retable d'Issenheim, auquel *The Seasons* empruntent plusieurs motifs. Ce soleil noir et gris, ce disque monochrome, cette inquiétante horloge, si lourde de réminiscences picturales et autobiographiques, dans l'atelier d'un peintre – Jasper Johns qui « peint » son ombre, en souvenir d'un tableau de Picasso –, nous annonce la fin des temps, la fin d'une histoire de l'art dont Jasper Johns se donne à voir comme l'ultime représentant, condamné, dans son hiver, à ne peindre que des citations, des « souvenirs » de cette histoire qui fut, et l'instrumentation d'un art de la peinture qui ne sera plus...

Que prouvent les quelques exemples ici cités ? Pas grand-chose, sinon l'attrait qu'exerce le chef-d'œuvre ! Mais il ne se manifeste qu'une fois notée l'impossibilité d'assigner à ces « répliques » une fonction qui déterminerait explicitement le rapport qu'elles entretiennent avec l'original, qu'une fois dite l'impossibilité de les répartir selon une classification « opérationnelle », hommage/citation/interprétation/restitution, qui épuiserait leur « réalité » d'œuvre. Car, si cela était, l'art ancien, pour reprendre l'affirmation de Jasper Johns, serait bien le « critique » de l'art présent, mais il en serait – plus fortement que l'art présent vis-à-vis de l'art du passé – son implacable juge. L'art du passé éclairerait ces répliques jusqu'à leur ôter, dans sa lumière, leur opacité, leur épaisseur, leur mystère. A les rendre ainsi visibles, transparentes, dans sa perspective, elles ne seraient plus que ce que nous voyons, dépourvues de leur ici et maintenant, sans histoire, sans mémoire, sans inscription possible, relevant de ce qu'elles exhibent et dénoncent : la duplication marchande, inépuisable, du substitut. Or ces « répliques » ont un poids de présence, un présent, que notre regard éprouve et qui dans la double distance où elles nous apparaissent, par leur impossibilité de nous assurer la propriété de « la plus grande proximité possible de l'objet », fonctionnent elles aussi comme des œuvres susceptibles, à leur tour, de la réplique parodique ou de l'interprétation critique. Bref, elles ne sont pas réductibles à la copie de leur modèle !

Rien ne permet de les réunir sinon la question que pose cette distance qui les sépare à jamais du modèle, distance qu'elles travaillent, qu'elles œuvrent et qui s'incarne dans, on ne saurait mieux dire que par cette tautologie, le fait que *L.H.O.O.Q.* avant d'être une « copie » ou un « pastiche » caricatural et humoristique de *La Joconde*, est un « Marcel Duchamp » ! Et *in fine* la question est bien celle-ci : qu'est-ce qui fait qu'un chef-d'œuvre est un chef-d'œuvre ? Or il semble bien que la réponse n'est pas donnée dans le face-à-face du « copiste » et du « maître », quelle que soit la nature de ce face-à-face. Répétons-nous ! Ce n'est pas ce qui subsiste des *Femmes d'Alger* de Delacroix qui assure à celles de Picasso leur authenticité et leur force d'œuvre. Que reste-t-il d'ailleurs de Delacroix, de Vélasquez ou de David chez Picasso ? Des bribes, des allusions, que l'on ne peut saisir que dans l'écart entre deux registres, deux factures qui n'appartiennent ni au même lieu, ni au même temps... On ne peut s'en tirer que par le brio et le vide d'une belle formule : tout tiendrait au pouvoir du style ! Et l'on pourrait donner raison à Hans Belting. La citation devient une nouvelle forme d'affirmation artistique : « la virtuosité d'exécution avec la technique et l'esprit de l'original, n'est plus confinée à la salle de concert et de théâtre. Le besoin de s'approprier ce qui est perdu à travers la représentation va de pair avec le désir de déformer un argument antérieur pour l'utiliser dans un sens différent[22] ». Le musée, le Louvre serait donc bien une banque, mais une banque de données. L'or, l'étalon, le chef-d'œuvre, l'art du passé mais aussi l'art présent, l'art contemporain, le musée entreraient eux-mêmes dans le commerce, dans le circuit de l'échange des marchandises, elles-mêmes de plus en plus réductibles à l'information. Le chef-d'œuvre, le musée connaîtraient ainsi le sort de « l'étalon » qui « passe de la fonction sacrée et transcendante de Mesure (idéalité) à la fonction profane d'échange dans laquelle il peut être remplacé, peu à peu, par de simples signes de lui-même...[23] » L'art, et l'œuvre, n'existeraient-ils donc que dans le jeu ou l'exercice virtuose de la variation ? La seule réalité à laquelle l'artiste serait confronté se réduira-t-elle bientôt à la circulation d'octets entre d'inépuisables gigabases de données ? Activité spécialisée condamnée au montage et au mixage de signes, de pixels lumineux, c'est-à-dire sans opacité et sans résistance, l'art ne sortira-t-il de cette clôture, de ce flux, de cette circulation que par des connexions, des branchements à d'autres accumulations d'informations indifférenciées ? Le recours à la citation, à l'invocation au chef-d'œuvre, au faire à jamais inaccessible de l'artisan-peintre, exprimerait-il cette crainte ?

Botticelli, Mantegna, avant nos artistes modernes, avaient tenté la confrontation avec un chef-d'œuvre ancien : *La Calomnie* d'Apelle, œuvre connue par des descriptions anciennes. Ils n'avaient donc pas sous les yeux l'original à jamais perdu. Il leur fallait recréer. Ils le firent sans regret, sans nostalgie, et inventèrent une composition, une disposition, des figures, des formes qui, pour eux et leurs contemporains, égalaient et même surpassaient, ils en étaient convaincus, ce qu'avait su créer Apelle ! Ils justifiaient, ce faisant, le constat optimiste que dressait de la scène artistique florentine, en 1436, dans sa dédicace à Filippo Brunelleschi, de son traité de la peinture, Leon Battista Alberti : « ...j'ai constaté que les œuvres de beaucoup étaient aussi louables et riches de talent que les plus célèbres et les plus anciennes... » et, ajoutait-il, « Pour les anciens qui avaient des exemples à imiter et des préceptes à suivre, atteindre dans les arts suprêmes ces connaissances qui exigent de nous tant d'efforts aujourd'hui était moins difficile. Et notre gloire, j'avoue, ne peut être que plus grande, nous qui sans précepteurs, avons créé des arts et des sciences jamais vus ou entendus...[24] » Peut-être aurions-nous dû développer notre propos à partir de ce passage d'Alberti ? Bornons-nous à le citer. Mais, rappelons cependant que « blessé, trépané sous le chloroforme », peu de temps avant sa mort, Guillaume Apollinaire lui faisait écho lorsqu'il évoquait cette querelle de l'ordre et de l'aventure dont il fut l'un des héros, ce monde nouveau rêvé par ses amis peintres et sculpteurs : « Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues. » Loin d'en tirer gloire, il implorait le pardon de ses futurs lecteurs : « ... pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés... ». C'est que l'optimisme inouï d'Alberti était désormais impossible... Pourtant ! La restitution du chef-d'œuvre dans une forme nouvelle, jamais vue, sans précepteurs et sans règle, dépendant de leur seule capacité d'invention et d'exécution, à l'instar de Botticelli et Mantegna, l'on pourrait, semble-t-il, en créditer Picasso et Bacon. Ils l'accomplissent, en effet, avec l'ambition d'égaler, voire dans le cas de Picasso de surpasser, et Delacroix et Ingres, et avec le dessein d'en préserver l'héritage. Mais cet héritage, dirait, après Char, Hannah Arendt[25], n'est précédé d'aucun testament. Ce qui est perdu du chef-d'œuvre, ils le comblent par une déformation destructrice de la tradition dont participait leur modèle. Et, pour parodier Hannah Arendt, ils s'emploient, différemment, à retourner l'expérience qu'ils ont fait du nouveau en quelque chose d'ancien qui leur permettrait de le maîtriser ! Ce qui n'était pas le cas de Mantegna ou de Botticelli. Ils disposaient d'un testament qui assignait, pour reprendre encore une formule d'Hannah Arendt, un passé à l'avenir... Dans la brèche où l'artiste s'inscrit au présent, dans le continuum de l'histoire, Bazaine, et Picasso, et Bacon, pour abolir dans leur style – qui, chez Bazaine veut donner à voir et l'héritage et le testament, et chez Picasso et Bacon veut affirmer un « style » unique, « génial » – les chefs-d'œuvre dont ils s'emparent, ce qui est évacué c'est la brèche dans le continuum du temps, c'est sa réalité devenue tangible... Bazaine, Bacon et même Picasso déploieraient-ils devant nos yeux l'écran qui masquerait cette réalité, dévoilée et creusée, au contraire, par Duchamp et Broodthaers ?...

Le passé serait mort, et mort le musée. Ou alors, dans le flux de l'échange, il ne serait plus qu'un lieu inassignable, une valise, des caisses vides ?...

Mais, peut-être, faudrait-il, ici, convoquer d'autres œuvres ! Des œuvres qui refusent la citation et la parodie, tels les tissus aux plis amidonnés et soigneusement repassés de Patrick Saytour qui font référence aux tentures, aux draperies déployées, lesquelles constituent, souvent, dans les tableaux anciens, la plus grande surface peinte. Elles n'en sont cependant en rien l'imitation, car elles n'expriment nul regret, ni du métier perdu qui les feignait, ni de la poésie, ni de la symbolique, qu'elles véhiculaient. Elles tentent de se souvenir, d'être capables de remettre en jeu des images anciennes et de produire la critique de ce que, précisément, elles sont capables de remettre en jeu. Elles « offrent une figure nouvelle, inventée de la mémoire[26]... » On pourrait poursuivre le jeu des références, chez Tony Smith et chez Robert Morris, par exemple. Ainsi, puisqu'il s'agit du Louvre et de ses collections, la *Pine Portal* (1961), de Robert Morris, fait référence à une sépulture égyptienne qui y est conservée. Mais il n'y a ni feinte, ni imitation, ni citation, il y a au sens fort restitution, un « rapport dialectique » entre le passé et le futur, dans la brèche du présent où Robert Morris inscrit sa *Pine Portal*, en bois de pin : « ... la pensée dialectique ne cherchera plus à reproduire le passé, à le représenter : d'un coup elle le produira, émettant une image comme on émet un coup de dés... Alors, ajoute Georges Didi-Huberman (si proche ici d'Hannah Arendt) nous comprenons que l'image dialectique est cela même qui produit l'histoire[27]... »

Il n'est, semble-t-il, pas de réponse. Le problème, si nous le replaçons dans l'histoire contingente et empirique de la pratique, c'est bien la difficulté de donner forme au reste, et peut-être bien de restituer les images à leur fin. À sa manière Jean-Michel Alberola tente ce coup de dés. Mais l'on ne commentera pas ses peintures qui font usage de la citation et entreprennent de tisser entre l'héritage et le testament un lien dialectique et, dans la conscience de peindre après Duchamp, après Broodthaers, de formuler dans la peinture et par la peinture le rapport historique et dialectique entre le faire et le dire. Dans ses tableaux la perte du sujet et la perte du métier de l'artisan et de l'artiste peintre sont littéralement peints, « cet ici et là-bas / de quelque chose qui disparaît / de quelque chose qui n'existe plus...[28] ». Cette disparition, cette absence, elle est donnée par le peintre lui-même, comme elle l'est dans les écrits d'Hannah Arendt, comme relevant de l'histoire : « depuis Cézanne, on est dans des morceaux... ça renvoie à des totalités, ce qu'on voit, ce ne sont que des morceaux... »[29] Et ce morcellement a été précipité par la guerre, par l'histoire, après Auschwitz, « on entre encore plus dans le fragment...[30] » La rupture avec la tradition est alors commencée. Le chef-d'œuvre, la totalité perdue, est désormais inaccessible. La Joconde adornée de moustaches n'est plus *L.H.O.O.Q.* Elle a eu ! Elle n'est plus étalon et mesure ! À la question – « quadrature du cercle », comme le note Hannah Arendt – que pose l'effondrement des « idées » traditionnelles et des valeurs « transcendantales » : où trouver la valeur à l'aide de laquelle mesurer toutes les autres, il n'y eut, en fait, pas de réponse. Sinon par la croyance en des « valeurs fonctionnelles » relatives qui n'ont de pertinence qu'à l'intérieur des relations et du commerce « sociaux ». Tout système cohérent peut définir ses propres valeurs en vertu de son efficacité. Les valeurs deviennent ainsi échangeables et interchangeables... Le bien, le beau peuvent donc être échangés ! Ou leur signe, par un simple jeu d'écriture... En instaurant le travail comme valeur suprême Marx n'a pu que conduire soit à un retournement de la tradition « totalitaire » dans sa gestion de la cité, soit à un nihilisme radical dont on osera dire que dans le champ du travail artistique il aboutit à la répétition indifférenciée de ce qui a pu, à un moment donné, être proposé, analysé, commenté, reconnu, comme inscription de la rupture... Et à l'échec, puisque la Révolution n'a pas eu lieu, de l'inévitable « récupération » dans le système de la circulation et de l'interchangeabilité des « valeurs » ! Hier les marchandises – les caisses –, aujourd'hui l'information. Ne resterait-il, au-delà du cynisme, que la déréliction ou le sursaut d'une attitude romantique ? D'où l'éloge de Durruti[31] ? Mais il décide, pour rétablir le continuum, peindre dans la brèche où il doit résister au « passé » et au « futur », de continuer la phrase : « On ne pourra plus faire de la musique après Auschwitz, mais... » Pour conclure, c'est vers Duchamp qu'il faut encore revenir.

Un ingénieux collectionneur d'autographes, en 1965, lors d'un vernissage, celui de la collection Mary Sisler, chez Cordier & Ekstrom attache dans le catalogue, à l'aide d'un trombone, à la page où se trouvait reproduit le fameux *Chèque Tzanck*, en vis-à-vis de *L.H.O.O.Q.*, une formule-chèque vierge et la présente à Duchamp. Celui-ci signe le chèque, indique le montant *unlimited* et précise le nom de la banque : « Mona Lisa »...

Thierry de Duve, qui rapporte l'anecdote, à la fin de son essai intitulé *Marcel Duchamp ou le phynancier de la vie moderne*, la commente ainsi : « La Banque Mona Lisa c'est le Louvre. Tout artiste, même et surtout l'enfant terrible des avant-gardes tire des chèques sur la tradition. Ils n'ont de valeur que ce qu'il lui rend. *De l'arrhe* de la peinture la postérité acquittera le solde, si elle a assez d'humour, car la Joconde lui appartient avec et sans moustaches... »[32]

Bernard Ceysson

---

[1] Harold Rosenberg, « Young masters, New critics », dans *The De-definition of Art*, Londres, 1972, p. 124.

[2] Robert Klein, « La fin de l'image », dans *La Forme et l'intelligible*, Paris 1970, p. 376.

[3] John Berger, *The Moment of Cubism*, Londres 1969, p. 50-51.

[4] José Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, 1972, p. 138-141 ; voir aussi Susan Gablik, *Magritte*, Londres, 1970, Appendice 1, p. 181.

[5] Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, Paris, 1971, rééd. 1984.

[6] *Marcel Broodthaers*, catalogue de l'exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991 ; avant-propos d'Alfred Pacquement, textes de Catherine David et Birgit Pelzer.

[7] Jurgen Harten, dans catalogue *Marcel Broodthaers*, *op. cit.*.

[8] *Ledernier Picasso, 1953-1973*, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, musée Picasso, Paris, 1988.

[9] Voir Marie-Laure Bernadac, « La peinture comme modèle », p. 18-52, dans *Le dernier Picasso*, *op. cit.*.

[10] Voir Guy Scarpetta, « Picasso après-coup », *ibid.*, p. 110-128.

[11] Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. par J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, 1989, p. 68.

[12] Voir le catalogue de l'exposition *Bacon*, The Tate Gallery, Londres 1962, introduction par J. Rothenstein.

[13] Voir Daniel Ternois, notice du tableau, p. 60, dans catalogue de l'exposition *Ingres*, Petit Palais, Paris 1967.

[14] Voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité*, trad. par B. Reverchon-Jouve, Paris 1962.

[15] Louis Gillet, *Essais sur l'art français*, Paris 1938, p. 40-41.

[16] Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris 1953, p. 19.

[17] Voir *Jean-Michel Alberola*, *Astronomie populaire*, catalogue de l'expositon, Carré d'Art, musée d'Art contemporain, Nîmes 1990.

[18] Ce texte s'inspire bien évidemment de l'essai célèbre de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », voir *Œuvres*, vol. II, *Poésie et Révolution*, Paris 1971, p. 171-210. Voir aussi, Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La Philosophie de Walter Benjamin*, Paris 1992 et, surtout, Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.

[19] Didier Semin, « Martial Raysse, alias Hermès : la voie des images », p. 13-26, dans le catalogue de l'exposition *Martial Raysse*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris et Carré d'Art, musée d'Art contemporain, Nîmes 1992.

[20] Pour tout ce passage voir : *Jasper Johns, The Seasons*, Galerie Leo Castelli, New York, janvier-mars 1987, texte de Judith Goldman et *Jasper Johns, Work Since 1974*, 43e Biennale de Venise, 1988, texte de Mark Rosenthal.

[21] Mark Rosenthal, p. 86, dans cat. *Jasper Johns, Work Since 1974, op. cit.*

[22] Hans Belting, *op. cit.*, p. 68.

[23] Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, 1984, p. 83, cité par Jean-Marc Avrilla, « Le Musée réfléchi », dans *Feux pâles, une pièce à conviction*, CAPC, Bordeaux 1990, p. 119-127.

[24] Cité dans Ludwig H. Heydenreich, *Eclosion de la Renaissance, Italie 1400-1460*, Paris 1972, p. 1-2.

[25] Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », préface à *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique*, trad. sous la direction de Patrick Lévy, Paris, 1972.

[26] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 82.

[27] Pour tout ce passage, voir Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 132-133.

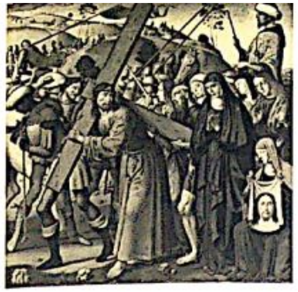
[28] Jean-Michel Alberola, cat. cité, p. 34.

[29] Jean-Michel Alberola, *ibid.*, p. 16.

[30] Jean-Michel Alberola, *ibid.*, p. 22.

[31] Jean-Michel Alberola, *ibid.*, p. 10.

[32] Thierry de Duve, *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Villeurbanne 1990, p. 94-95.



BIAGIO D'ANTONIO
Le Portement de croix
INV. 296

André
DERAIN
Paris, 1834 - *Id.*, 1917

228

La Montée au Calvaire
d'après Biagio d'Antonio, 1901

Toile.
H. 0,166 ; L. 0,169.

Provenance

Baron Denis Cochin, Paris ; L. C. Hodebert, Paris (1923) ; coll. part. (1923-1981). Inv. G. 1981-27.

Bibliographie

Duthuit, 1929, p. 268 ; Duthuit, 1930, repr. p. 129 ; Carco, 1953, p. 101, 230 ; Parke-Taylor, 1980, p. 364-366, fig. 1 p. 363 ; Lee, 1990, p. 12 ; Hoog, cat. exp. 1991-1992, p. 14.

Exposition

Paris, 1991-1992, nᵒˢ 1 et 1 bis, pl. coul. p. 58-61.

Berne, musée des Beaux-Arts.

La date d'exécution de cette célèbre copie nous est parfaitement connue : entre le 24 janvier et le 28 avril 1901, comme nous l'apprennent les registres des copistes du Louvre (Arch. Louvre, LL 27, p. 103). Le peintre choisit un format à peine plus petit que celui de l'original, alors donné à Benedetto Ghirlandajo, le frère de Domenico Ghirlandajo, et aujourd'hui rendu à Biagio d'Antonio, peintre influencé par Domenico et actif à Faenza entre 1476 et 1504.

L'intérêt de Derain pour l'art du passé date de sa première jeunesse, et durera toute sa vie. « Je n'ai jamais perdu contact avec les maîtres et, à dix-huit ans, je connaissais toutes les reproductions de chefs-d'œuvre possibles » (cité par Parke Taylor, 1980, p. 365).

L'enseignement de Moreau et de Carrière le pousse à exécuter des copies. En février ou mars 1899, Derain rencontre au Louvre Georges Linaret, un ami de lycée, copiant *La Bataille* d'Uccello en utilisant délibérément des couleurs pures : « On peut dire qu'il transposait, c'était le cas : les chevaux étaient vert Véronèse, les étendards noirs, les hommes vermillon pur [...] » (*ibid*). C'est probablement son exemple qui conduit Derain à entreprendre cette grande copie, à laquelle il attachera toujours beaucoup d'importance : au moment de son service militaire, en 1902-1903, il écrit à Vlaminck de vendre « [sa] copie du Louvre le plus cher », et refuse de la céder à Vollard lorsque celui-ci lui achète le contenu de son atelier.

Derain parle lui-même de son tableau : « J'ai copié au Louvre Ghirlandajo, jugeant nécessaire, non seulement de remettre de la couleur, mais de renforcer l'expression. On a voulu me mettre à la porte du Louvre pour attentat à la beauté (hiver 1900-1901) » (Duthuit, 1929, p. 268 ; cité par Parke-Taylor, 1980, p. 365). « Des visiteurs voulaient qu'on m'interdise [...] de caricaturer les tableaux. La plupart étaient très choqués. D'autres venaient voir où j'en étais de mon travail » (Carco, 1953, p. 101).

Il raconte à Edmonde Charles-Roux comment Linaret le conseille : « Il me dit "Tu fais un peu froid, l'Italien, il faut le faire chaud", il avait raison... J'ai écouté et j'ai fait chaud... J'ai fait très, très chaud [...] et tout en jaune, tout en brun-rouge, et c'était merveilleux [...].

– « C'était quand vous le copiiez, que tout le monde vous regardait tout le temps avec des yeux épouvantés ?

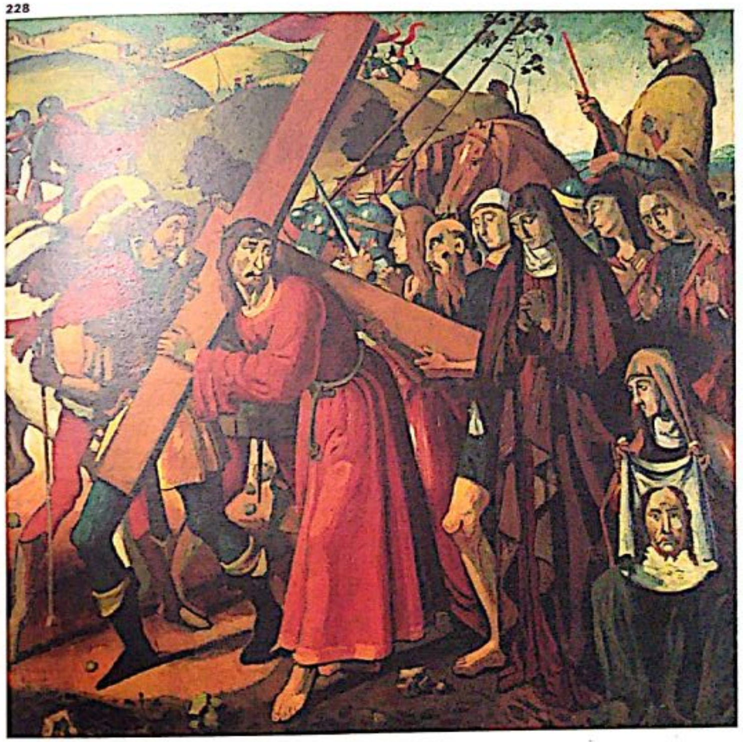
« Ah oui ! [...] Il y avait beaucoup de gens qui venaient me voir tout le temps ! [...] Pis, ça faisait rire ! Il y en avait d'autres qui admiraient... ça faisait des histoires » (cat. exp. 1991-1992, p. 29-30).

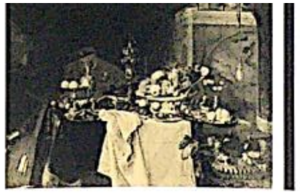
Ce tableau « protofauve » renforce l'expression, comme dit Derain, en durcissant et brutalisant quelque peu les formes, donnant aux personnages « l'allure de statues de bois mal équarries » (Hoog, cat. exp. 1991-1992, p. 57). Les fortes touches suppriment les arrondis du modelé, créant méplats, arêtes et facettes, en renchérissant sur le caractère du tableau de Biagio d'Antonio, passablement ligneux et froid dans son exécution.

Derain a recours à une gamme saturée de coloris rouges, jaunes, violacés, bleu-vert et avive considérablement les coloris du tableau devant lequel il peint. Or celui-ci était alors couvert de vernis jaunes, qui ont été ôtés en 1986 : la comparaison de la copie et du prototype s'en trouve aujourd'hui faussée, mais ce n'est pas le moindre intérêt de constater que dans l'audace de sa transposition colorée, Derain avait su anticiper le dévernissage.

J.-P. C. - M.-A. D.

228





DE HEEM
Un dessert
INV. 1321

Henri
MATISSE
Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954

229

Un dessert
d'après Jan Davidsz de Heem, 1893

Toile.
H. 0,720 ; L. 0,100.

Provenance

Atelier de l'artiste ; don des enfants de l'artiste en exécution du legs verbal de Mme Henri Matisse, Nice, 1960.
Inv. 63.2.17.

Bibliographie

Zervos, 1931, p. 232 ; Tériade, 1952, p. 42, fig. p. 47 ; « Editorial », *Revue de l'art*, 1973, nº 21, p. 31, fig. 31 ; Schneider, 1984, p. 28, fig. 18 ; Benjamin, 1987, p. 36 ; Benjamin, 1989, p. 194, fig. 61 ; Girard, cat. exp. Dijon, 1991, nº 1, p. 20-23, repr.

Expositions

Paris, 1970, nº 3 ; Dijon, 1991, nº 1, repr. ; New York, 1992-1993, nº 3, repr. coul.

Nice, musée Matisse.

« Je passais mes journées au Musée, et ensuite je retrouvais dans mes promenades des jouissances analogues à celles que j'avais ressenties dans la peinture. Vous voyez, j'étudiais, selon mes attirances, les maîtres comme dans les lettres on étudie les auteurs, avant de se décider pour l'un ou pour l'autre ; surtout sans le désir de piger des trucs, mais par culture d'esprit. J'allais d'un Hollandais à Chardin, d'un Titien à Poussin », écrit Matisse (Escholier, 1956, p. 25).

Tout le début de sa carrière de peintre est jalonné de copies faites au Louvre, sous l'influence de Gustave Moreau, lui-même fervent copiste (cat. 9, 78-79, 146-148, 186-192) et maître libéral. « Contrairement à Bouguereau qui envoyait ses élèves au Louvre étudier le seul Guido Reni, Moreau leur recommandait d'étudier les Maîtres les plus divers, tous ceux chez qui ils trouveraient à apprendre. Il les arrêtait aussi bien devant les Poussin et devant les Lorrain que devant les Memling, les Ingres, les Breughel ou les Brouwer. S'il mettait très haut les œuvres du Titien ou du Véronèse, il n'en expliquait pas moins la beauté de Giorgione ou de Corrège. Il admettait dans son enseignement même les œuvres qui contredisaient ses propres tendances spirituelles comme celles de Rubens, des Flamands et des Hollandais » (Zervos, 1931, p. 231-232).

Les copies de Matisse faites au Louvre furent nombreuses, et leur étude est d'une grande importance dans la mesure où elles nous indiquent, lorsqu'elles ne sont pas de simples commandes, les préoccupations de Matisse, et nous renseignent sur l'évolution de son style. Un bon nombre sont perdues, et sont connues par les mentions qu'en font Barr et Diehl, au cours des années 50, dans leurs monographies respectives. Roger Benjamin nous en donne aimablement la liste (communication écrite, 12 décembre 1992 ; voir aussi Schneider, 1984, p. 70, note 37), que nous interprétons entre parenthèses : trois copies d'après Poussin, *Echo et Narcisse* (INV. 7297) qu'il évoque lui-même (Tériade, 1952, p. 42), *Bacchanale* (INV. 7296 ou INV. 7295), *La Grappe* (*L'Automne*, INV. 7305) ; une d'après Van der Heyden, *Eglise de village* (INV. 1338 ou INV. 1339 ?) ; une d'après Watteau, *Concert champêtre* (titre inexplicable ; lapsus pour *L'Embarquement pour Cythère*, INV. 8525, autre gloire du Louvre ? ou confusion avec *La Leçon de musique* de Lancret, INV. 5610 ?) ; deux d'après Boucher, deux *Pastorales* (INV. 2725 et 2726 ? Il pourrait s'agir d'une seule *Pastorale* à deux personnages, peut-être *La Cage*, INV. 2724 bis, déposée à Bayeux ; voir Schneider, 1984, p. 70, note 37 ; la copie de Matisse aurait été « emportée par les Allemands ») ; trois d'après Chardin, *La Pipe* (*Pipes et vase à boire*, M.I. 721), *Nature morte avec table de laque rouge*, (*Les Débris d'un déjeuner*, M.I. 1040) et *Nature morte, fruits et légumes* (difficile à identifier), ces deux dernières copies mentionnées par le seul Barr. Quatre autres tableaux perdus sont connus grâce aux registres des copistes : un *Fragment de composition* d'après Signorelli (M.I. 541 ; Signorelli et atelier), enregistrée le 16 mai 1899, probablement *L'Homme à la manche rayée* (Lee, cat. exp. Baltimore, 1971, nº 28, p. 12) ; *L'Infante Marie-Thérèse* d'après Vélasquez (M.I. 898 ; atelier), le 1er juin 1897 ; *La Nativité* de Luini (M.I. 713), le 1er février 1901 ; la *Cléopâtre* de Claude Lorrain (INV. 4716), le 16 mai 1899.

Sont en revanche conservées les copies : d'après *Le Christ en croix* de Prud'hon (INV. 7338 ; signée et datée 1893 ; loc. inconnue ; Benjamin, 1989, note 32 p. 196, fig. 38) ; d'après *La Chasse* d'Annibal Carrache (INV. 210), au musée de Grenoble, enregistrée le 24 avril 1894, achetée en février 1896 par l'Administration des Beaux-Arts qui la déposera à l'hôtel de ville de Grenoble ; d'après *Le Christ mort* de Champaigne (fig. a), qui fut refusée par l'Administration bien qu'il l'ait répétée « dans l'espoir d'une vente » (voir Benjamin, 1987, p. 37) ; d'après *La Tempête* de Jacob Ruisdaël (INV. 1818, loc. inconnue ; anc. coll. Hans Purmann, élève allemand de Matisse ; Tériade, 1952, fig. p. 47) ; d'après *Le Buffet* de Chardin (INV. 3198), enregistrée le 16 octobre 1896 (fig. b ; Benjamin, 1989, fig. 36), dont il peignit aussi une copie limitée à la partie supérieure (fig. c, voir plus bas) ; d'après *La Raie* du même Chardin, enregistrée le 24 juin 1897 (voir cat. 232) ; d'après le *Balthazar Castiglione* de Raphaël (RF 204 ; fig. 201 b), au musée de Bagnols-sur-Cèze, enregistrée le 13 avril 1904 (Benjamin, 1985, p. 275-277).

Matisse rappelle lui-même en 1951 que ces copies, comme celles que faisaient dans les mêmes années Marquet et Manguin, étaient pour une bonne partie « alimentaires » : « Nous faisions des copies au Louvre, tant pour étudier les maîtres et vivre avec eux que parce que le Gouvernement achetait des copies. Cependant, celles-ci devaient être exécutées avec une exactitude minutieuse » (voir Benjamin, 1985, p. 275 et note 8). Selon Pierre Schneider (cat. exp. Paris, 1970, nº 2), trois copies ont été peintes par Matisse en 1893 pour la maison de ses grands-parents maternels, au Cateau-Cambrésis, où il naquit : d'après la pyramide de fruits du *Buffet* de Chardin (INV. 3198 ; fig. b), d'après *La Leçon de musique* de Fragonard (INV. 4543 ; vente Londres, Christie's, 6 XII 1989), et d'après *Le Pied-bot* de Ribera (M.I. 893 ; vente Paris, 3 XII 1974, nº 86) ; le même auteur corrige en 1984 (p. 718) son indication, en précisant que c'est la salle à manger d'un oncle que venaient décorer les trois tableaux, auxquels il faut rajouter un quatrième, précisément la copie d'après Jan Davidsz de Heem exposée ici.

La copie d'après *Le Dessert* est probablement la première des copies peintes par Matisse au Louvre, en 1893, qui soit conservée (sa copie est enregistrée à la date du 25 avril).

C'est son maître, Gustave Moreau, qui lui aurait conseillé de copier ce tableau après que Matisse eut échoué dans une première copie de *La Raie* de Chardin (cat. 232 ; Schneider, 1984, note 15, p. 69). Le choix d'une nature morte ample et complexe, où se combinent objets, fruits, architecture et drapés, n'est pas hasardeux si l'on songe à la place de ce thème dans tout son œuvre futur.

Il choisit un format nettement plus petit que celui de l'original et, pour avoir une vision d'ensemble et éviter de se perdre dans les détails, se place loin du tableau : « C'est extrêmement compliqué. On dirait que c'est peint à la loupe. Il y a des choses dont le travail est poursuivi à l'infini. Alors, je me suis mis de l'autre côté de la salle et j'ai fait mon travail comme si j'avais peint d'après la nature » (à Pierre Courthion, 1941, cité par Schneider, 1984, p. 493, nº 68). Matisse exécute sa copie dans une gamme de tonalités chaudes où les bruns tiennent une large place : le tableau hollandais, aujourd'hui vif et contrasté, n'a été allégé de ses vernis anciens que récemment ; il présentait il y a un siècle l'harmonie que transcrit fidèlement le jeune Matisse. L'équilibre des valeurs est délicatement restitué, avec un sens des lumières chaudes ou nacrées qui évoque un tableau de peu postérieur, *La Liseuse* de 1895 (Paris, musée national d'Art moderne).

On reconnaît généralement que cette copie servit d'inspiration à *La Desserte* de 1896-1897 (coll. part.) et plus tard à *La Desserte, Harmonie en rouge* de 1908 (Ermitage). Voir, pour la « *Variation* » de 1915-1917, les numéros suivants.

J.-P. C.-M.-A. D.

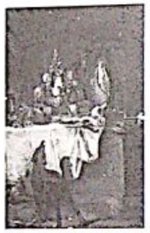


Fig. 229 b
MATISSE,
Le Buffet *d'après Chardin*,
château de Grignan.

Fig. 229 a
MATISSE,
Le Chris
Nice, mu

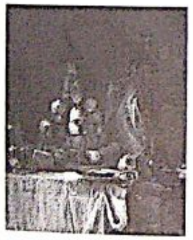
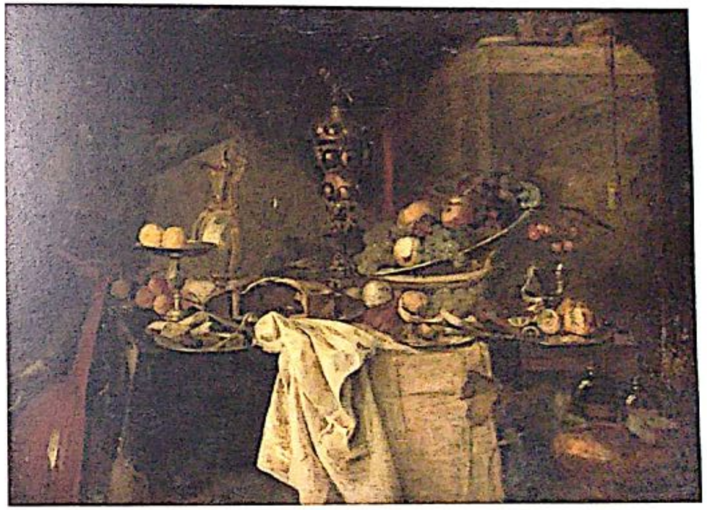
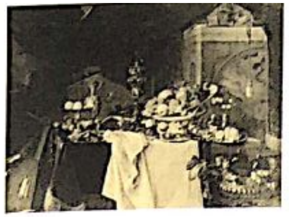


Fig. 229 c
MATISSE,
Détail d'après **Le Buffet** *de Chardin*,
collection P. et M. Moget.

229





DE HEEM
Un dessert
INV. 1321

MATISSE

230

Première étude d'après la copie du Dessert *de Jan Davidsz de Heem, 1915 ?*

Crayon.
H. 0,375 ; L. 0,280.
Initiales en b.d. : *H.M.*

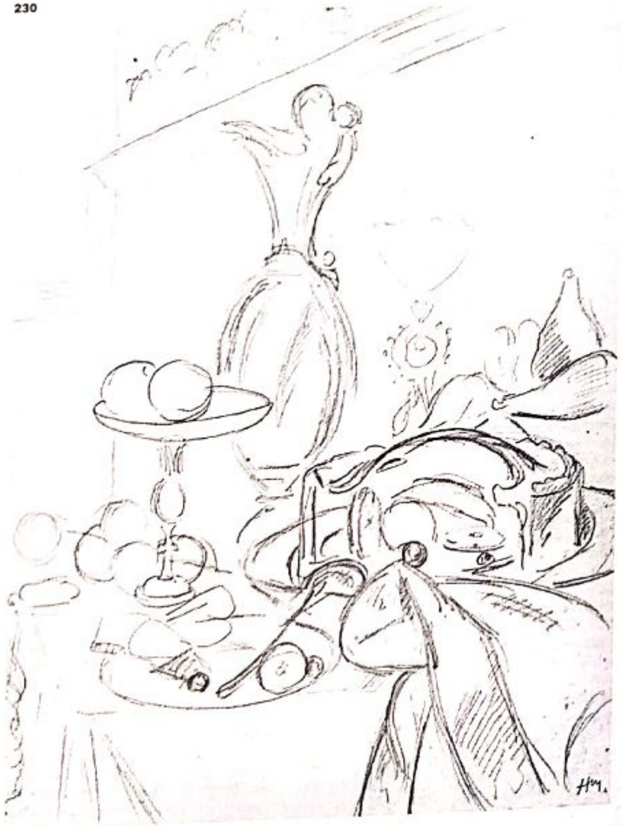
Provenance
Atelier de l'artiste ; don des enfants de l'artiste en exécution du legs verbal de Mme Henri Matisse, 1960. Inv. 63.2-69.

Bibliographie
Elderfield, cat. exp. New York, 1984-1985, p. 65, fig. 21.

Exposition
Baltimore, 1971, n° 28.

Nice, musée Matisse.

230



MATISSE

231

Deuxième étude d'après la copie du Dessert *de Jan Davidsz de Heem, 1915*

Crayon sur deux feuilles de papier.
H. 0,523 ; L. 0,552.
S.D.b.d. : *Henri-Matisse 1915.*

Provenance
Coll. Marius de Zayas, New York ; coll. Walter C. Arensberg, Hollywood. Inv. 50-134-131.

Bibliographie
Elderfield, cat. exp. New York, 1984-1985, p. 65, 260.

Expositions
Baltimore, 1971, n° 29 ; Londres-New York, 1984-1985, n° 37, repr.

Philadelphie, Museum of Art.

Ces deux dessins, réalisés en vue du grand tableau, absent de cette exposition, peint par Matisse à l'automne 1915 et aujourd'hui au Museum of Modern Art de New York (fig. a ; cat. exp. 1992-1993, n° 182 ; présenté actuellement à l'exposition Matisse au Centre Georges-Pompidou), ont été exécutés d'après la copie réalisée au Louvre en 1893 (cat. 229).

C'est en 1915, lorsque le Louvre est fermé, que Matisse regarde à nouveau sa copie et décide d'en tirer « une étude intéressante », comme la qualifie Zervos (1931, p. 232, note 1). Il dira ultérieurement avoir repris sa copie « des années plus tard, avec les méthodes de la construction moderne » (Tériade, 1952, p. 42). Il choisit alors un format (H. 1,810 ; L. 2,200) plus grand encore que celui du prototype (H. 1,490 ; L. 2,030). Greenberg décrit bien le tableau, souvent rattaché au « cubisme », comme « une peinture "sans style", d'une certaine façon, ou du moins qui ne s'inscrit pas facilement dans une des catégories stylistiques du XXe siècle » (1966, cité par Elderfield, 1978, p. 105).

La toile témoigne d'une admirable compréhension de l'allègre lyrisme de l'original, simplifié et comme revitalisé, et préfigure en quelque sorte le chromatisme vif et contrasté que celui-ci a retrouvé, bien après, avec l'allégement de ses vernis. « Matisse néglige l'accablante richesse de son modèle, il n'en laisse que les motifs les plus frappants. Il ramasse les proportions, supprime les rideaux, laisse entrer un flot de lumière. De tous les objets, de leurs formes, de leurs contours il fait une construction claire, aérée, animée de lignes dynamiques, consolidée par elles et par un axe vertical qui n'existe pas chez De Heem. La couleur composée de verts, de gris et d'ocres relevés de noirs purs achève de mettre dans son tableau de l'air et de la gaieté [...] » (Sterling, 1952, rééd. 1985, p. 105, fig. 40-41).

Le dessin de Nice, rapide, d'un cézannisme alerte, articule entre elles les courbes des objets selon des rythmes dansants. Certains éléments sont croqués avec désinvolture et ne seront pas retenus dans l'organisation du grand tableau : le verre de Venise derrière l'aiguière, la montre avec son ruban, tout à gauche, si importante pourtant pour l'iconographie de la nature morte. Mais ce n'est plus ce qui importe. Malgré une « tradition familiale » datant le dessin de 1917 (cat. exp. Baltimore, 1971, n° 28), il ne peut dater que de 1915, comme le dessin de Philadelphie.

Ce crayon de Philadelphie, probablement de peu postérieur, s'affirme lui comme une composition « en soi », dans un cézannisme froid qui évoque certains dessins de Juan Gris. Les objets du second plan et le fond sont maintenant éliminés, et l'attention se porte sur le tranchant des contours, la tension des plis de la serviette, la netteté des cercles des fruits et la ponctuation des billes noires (olives ou cerises ?) dans le pâté et sur l'assiette.

John Elderfield (cat. exp. Londres-New York, 1984-1985) mentionne un troisième dessin de Matisse préparant le tableau de New York, non localisé aujourd'hui (photographie à la Witt Library de Londres).

J.-P. C. - M.-A. D.

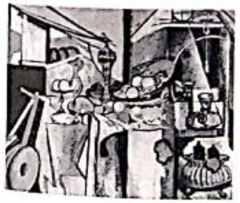
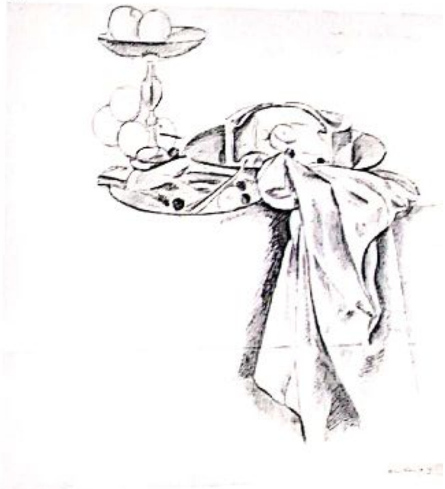
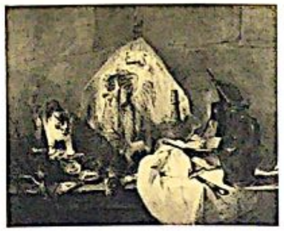


Fig. 231 a
MATISSE,
Variation sur une nature morte de De Heem,
New York, Metropolitan Museum of Art.

231





CHARDIN
La Raie
INV. 3197

MATISSE

232

La Raie
d'après Chardin, 1897-1903

Toile.
H. 1,150 ; L. 1,420.

Provenance

Peut-être laissé au Louvre par Matisse, qui serait venu chercher le tableau en même temps que son *Christ mort* d'après Champaigne, peu avant la vente publique des copies abandonnées au musée, réalisée les 7-8 XI 1920 (voir *Le Cousin Pons*, 1 XII 1921, p. 660-661). Don de l'artiste, 1952.

Bibliographie

Szymusiak, s.d. [1982] p. 8, 39 ; Benjamin, 1987, p. 38-40, pl. 3 ; Benjamin, 1989, p. 182-183.

Expositions

Paris, 1970, n° 39, repr. ; New York, 1992-1993, n° 32, repr. coul.

Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse.

Matisse aurait entrepris une première fois une copie de *La Raie* en 1893, qui se solda par un échec, après lequel il décida de copier *Le Dessert* de J. D. de Heem (Schneider, 1984, p. 69, note 15 ; voir cat. 229).

Le tableau du musée du Cateau-Cambrésis, enregistré sur le répertoire des copistes du Louvre le 24 juin 1897 sous le simple titre de *Chat* (p. 123, n° 199-5), fut exécuté entre cet été 1897 et, probablement, 1903. Son élaboration fut donc longue. Matisse dit lui-même en 1913 qu'il travailla à sa copie six années et demie, qu'il la laissa inachevée et que son achat par l'État fut refusé (Benjamin, 1987, p. 38). Cette période vit bien sûr une transformation considérable de la peinture de Matisse, dont suffit à témoigner l'évolution de ses natures mortes entre *Le Dessert*, terminé au printemps 1897 (coll. part.), et la *Nature morte au camaïeu bleu*, vers 1900-1902 (Ermitage), en passant par la série des natures mortes de 1899 (cat. exp. New York, 1992-1993, nos 17-20).

« Oui, je vais souvent au Louvre. C'est l'œuvre de Chardin que j'y étudie le plus. Je vais au Louvre pour y étudier sa technique », disait Matisse en 1913 (cité *in* Fourcade, 1972, p. 54). Ses copies d'après Chardin permettent de lire la progressive « entrée en peinture » du jeune peintre : copie soignée de l'ensemble du *Buffet* (INV. 3198) du château de Grignan dans des tonalités sourdes, une facture lourde et un peu ronde ; copie de la partie supérieure du même tableau (fig. 229 b et c ; cat. exp. Toulouse-Nice, 1986-1987, n° 1), avec un rôle déterminant donné à la touche, qui indique les formes plus autoritairement, affirme les contrastes de valeurs et « monte » la gamme de couleurs ; copie enfin de *La Raie*. Cette dernière copie, exécutée aux dimensions de l'original, apparaît très « écrite » et structurée, découpant et simplifiant les formes par grands plans en les géométrisant imperceptiblement, à la Cézanne (voir le croquis de Bâle, cat. 54, d'après la partie droite du tableau), sans rien ôter de la saveur de la matière et d'un coloris dont les rouges couvent comme une braise. Cette harmonie de bruns où les tons de corail viennent chanter avec des gris-vert turquoise évoque celle d'un tableau de 1901-1902, *L'Atelier sous les toits* du Fitzwilliam Museum de Cambridge (voir cat. exp. New York, 1992-1993, qui juxtapose les deux reproductions, fig. 32 et 33).

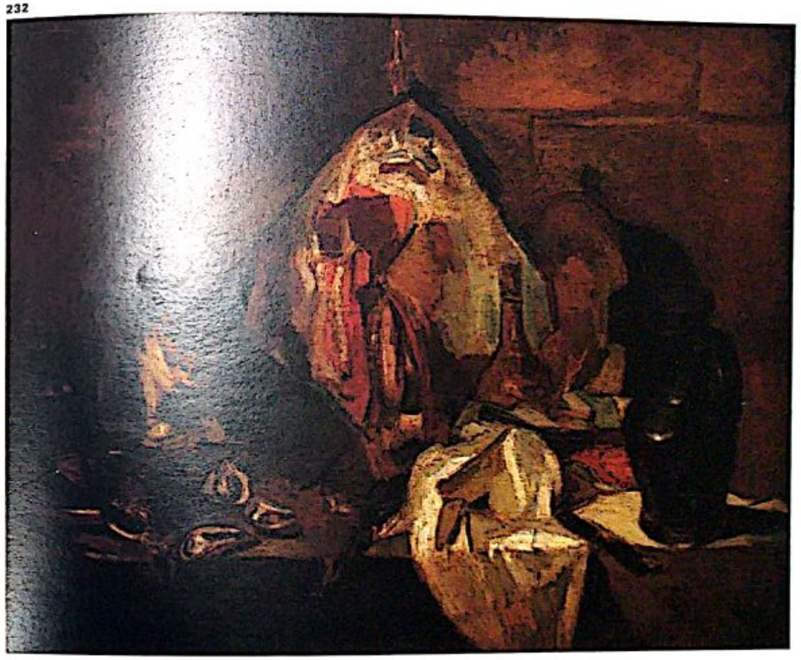
Lors de son exposition en 1930, la toile fut critiquée : « extrêmement libre [...] trop éloignée de l'original » (cité par Benjamin, *op. cit.*). Matisse lui-même indique alors : « La Raie, que j'essayais de peindre par plans. Cézanne était là-derrière » (Courthion, 1931, [p. 91]).

John Elderfield relève l'analogie de certains tableaux de jeunesse de Matisse comme la *Servante bretonne* (coll. part.) et d'un Chardin comme *Le Bénédicité* du Louvre (cat. exp. New York, 1992-1993, p. 24, fig. 4-5) et donne une certaine importance à l'influence de Chardin sur Matisse (*ibid.*, note 84, p. 72).

Matisse accorda une grande importance à cette copie de *La Raie*, le seul de ses tableaux que contienne sa donation, composée surtout de dessins, au musée du Cateau-Cambrésis en 1952.

J.-P. C.-M.-A. D.

232



BARYE
Jaguar dévorant un lièvre
RF 160

MATISSE

233

Jaguar dévorant un lièvre
d'après Barye, 1899-1901

Bronze (fondeur Valsuani).
H. 0,265 ; L. 0,588 ; P. 0,240.
S. : *HM 9/10.*

Provenance

Pierre Matisse ; entré dans les collections nationales par dation, 1991 ; musée national d'Art moderne, AM 1991-283, attribué au musée Matisse de Nice.

Bibliographie

Elsen, 1972, p. 18-21, fig. 17-21 (sculpture et dessins) ; Szymusiak, 1988, p. 38-42, fig. 10 p. 38 ; Girard et Kuthy, cat. exp. Berne, 1990-1991, p. 78 ; Girard, cat. exp. Dijon, 1991, p. 186-187.

Expositions

Paris, 1970, n° 229, repr. ; Paris, 1975, n° 164 ; Sarrebruck, 1991, n° 99, repr. ; Paris, 1992, p. 17-18.

Nice, musée Matisse.

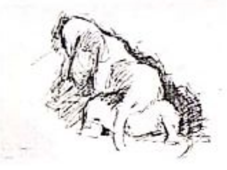


Fig. 233 b
MATISSE,
Etude pour **Jaguar dévorant un lièvre** *d'après Barye*, encre,
autrefois au musée Matisse
du Cateau-Cambrésis.

Le peintre Jean Puy, confondant les dates, écrit qu'en 1894 « Matisse travaillait énormément à l'Académie le matin, copies au Louvre l'après-midi, sans compter les séances de croquis de cinq à sept et aussi des études de sculpture dans un cours du soir. Là, il avait entre autre copié un Tigre de Barye sur un mode simplifié mais avec beaucoup de caractère » (témoignage de 1939 cité par Girard, cat. exp. Dijon, 1991, p. 186). Il s'agit de la seule entreprise de copie sculptée de Matisse, exécutée en fait en 1899-1901, durant les années mêmes où il travaillait dans les salles de peinture du Louvre (voir cat. 229). Elle lui demanda deux ans, et fut pour lui l'occasion, ou le prétexte, d'une étude attentive de l'anatomie animale. Aragon rapporte : « Non pas que Matisse [...] fasse fi, ait fait fi de l'anatomie. Il l'a travaillée. Deux ans, il a passé deux ans par exemple à copier un tigre de Barye, au cours du soir de l'école municipale de la rue Etienne-Marcel, d'abord avec les yeux, avec ce qu'il voyait, puis ensuite avec les yeux fermés, avec les notions de volume que lui donnait le seul toucher. Pour aller au-delà de cette copie, il avait demandé à un préparateur des Beaux-Arts de lui procurer un chat disséqué, pour mieux étudier le dos et les pattes » (Aragon I, 1971, p. 81).

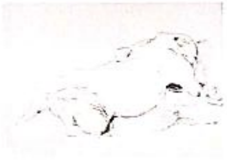


Fig. 233 a
MATISSE,
Etude pour **Jaguar dévorant un lièvre** *d'après Barye*, encre,
Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse.

Matisse travailla probablement, comme le texte d'Aragon le laisse entendre, avec l'aide d'un moulage. Mais le bronze de Barye du Salon de 1852, entré au Louvre en 1886, devait être bien connu de l'artiste. Matisse réalisa plusieurs dessins à la plume d'après le *Jaguar* pendant l'élaboration de sa copie sculptée (trois au musée Matisse du Cateau-Cambrésis, dont deux ont malheureusement disparu en 1953 ; Szymusiak, 1988, n^{os} 12-14, repr. ; fig. a-c)

« J'ai exécuté ma sculpture *Jaguar dévorant un lièvre* d'après Barye, m'identifiant à la passion du fauve exprimée par le rythme des masses », confiera Matisse à R. Escholier (1956, p. 48). C'est en effet plus l'équilibre des masses et la force des rythmes sinueux que l'exactitude des détails anatomiques qui retiennent Matisse.

J.-P. C.-M.-A. D.

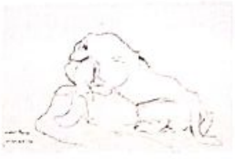
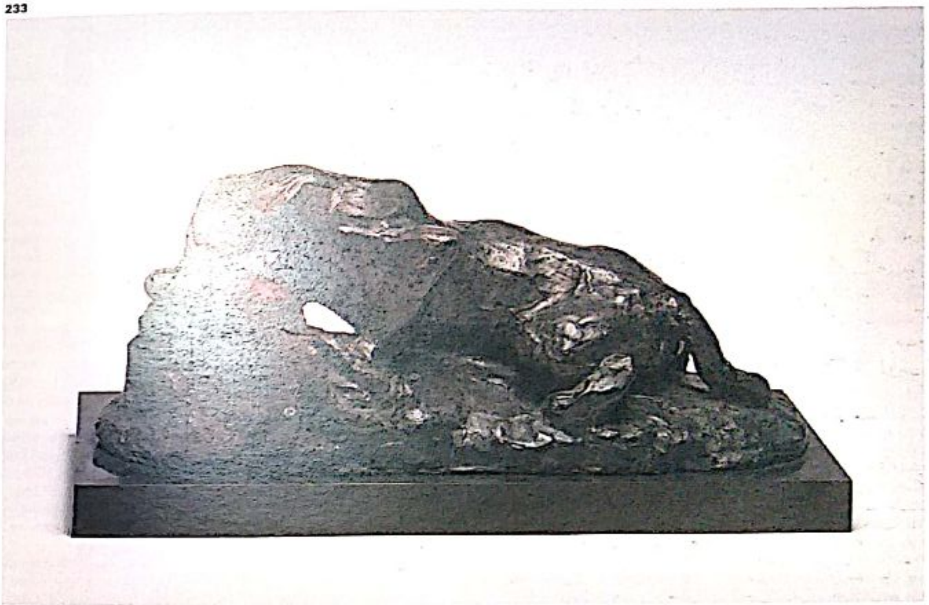
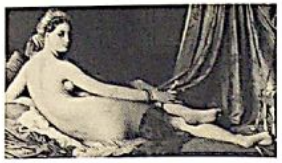


Fig. 233 c
MATISSE,
Etude pour **Jaguar dévorant un lièvre** *d'après Barye*, encre,
autrefois au musée Matisse
du Cateau-Cambrésis.

233





INGRES
La Grande Odalisque
INV. RF 1158

Pablo
PICASSO
Málaga, 1881 - Mougins, 1973

234

Odalisque
d'après Ingres, 1907

Encre bleue et gouache.
H. 0,480 ; L. 0,630.

Provenance

Succession de l'artiste, 1973-1979 ; dation, dépôt au musée Picasso en 1979. Inv. MP 545.

Bibliographie

Marriman, 1977, p. 759-763 ; Richet, 1987, p. 62, n° 151, ill. coul. p. 74 ; Zervos, XXVI, n° 194.

Exposition

New York, 1980, cat. p. 102, repr.

Paris, musée Picasso.

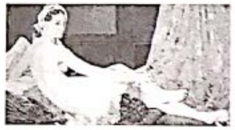


Fig. 234 b
Martial RAYSSE,
Made in Japan, *1964*,
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

Comme le rappelle Michael Marriman dans son étude de 1977, l'année 1907 voit l'accrochage au Louvre, comme deux pendants, de *L'Olympia* de Manet et de *La Grande Odalisque* d'Ingres. Face à face alors très commenté, qu'il soit loué ou blâmé, par les artistes.

Cette année-là Picasso peint son *Nu à la draperie* de Moscou, grande figure féminine debout, suite et conséquence immédiate des *Demoiselles d'Avignon*. Dessin et tableau préparatoires – utilisant déjà le parti des grands plans hachurés, en forme de fuseaux ou de voiles de bateau, qui sera celui du tableau de Moscou – montrent que dans un premier temps Picasso avait représenté la figure couchée.

Le grand dessin réalisé d'après l'*Odalisque* d'Ingres s'intègre bien, comme l'a montré Marriman, dans ce processus. On notera le rôle joué par la draperie dont le balancement des plis s'organise par rapport aux courbes du corps ainsi que la schématisation par grands plans zébrés de hachures. Etude presque violente, et non faite pour séduire, qui résume ou décompose les courbes, supprime autoritairement main, pied et visage, ce dernier indiqué, dans un premier temps, trop grand ! puis effacé ; dessin de sculpteur, qui découpe par larges facettes et amène la lumière sur la hanche et la fesse, au premier plan. Le bras levé replié derrière la tête du *Nu à la draperie* et de ses études « horizontales », qui reviendra dans les toiles de 1908 – *Nu debout* de Boston, *Trois Femmes* de l'Ermitage –, ne doit rien, lui, à l'*Odalisque*. Il permet d'évoquer, du même Ingres, *La Source* (RF 219, aujourd'hui au musée d'Orsay), mais évoque plutôt la *Vénus* de Giorgione-Titien, à Dresde.

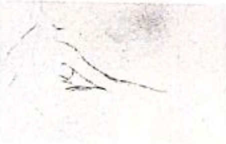


Fig. 234 a
PICASSO,
Nu d'après Ingres,
Paris, musée Picasso.

Picasso dessinera (dans les années 20 ?) un merveilleux croquis de l'*Odalisque*, d'une fluidité réellement ingresque, en s'attachant à la même partie centrale qui l'avait retenu en 1907 (fig. a).

Sachant qu'un document photographique à peine entrevu suffit souvent à Picasso, on pourrait consacrer une exposition entière aux rapports de son art avec l'art du passé. Les œuvres du Louvre y ont leur large place (cat. 91-92) et on pourrait citer, à côté des deux grands dessins d'après la *Bacchanale* Jamot (RF 1941-21 ; voir introduction chapitre 3) et du croquis d'après l'*Autoportrait* de Delacroix (RF 25 ; voir introduction chapitre 7), sa série de variations dessinées d'après la *Bethsabée* de Rembrandt (M.I. 957 ; fig. c) et un dessin de facture insolite, absent de Zervos (coll. part.), d'après *La Cage* de Boucher (INV. 2724 bis ; déposé à Bayeux).

Sans prétendre être exhaustif et pour en rester aux dérivations flagrantes, citons en juxtaposant peintures, dessins et gravures de toutes techniques :

– parmi les Espagnols, Greco (le *Portrait de peintre* de Séville, en 1950) et Vélasquez (la série inspirée des *Ménines* du Prado, en 1957) ;

– parmi les Allemands, Meister Francke (*Le Portement de croix* de Hambourg, en 1951), Grünewald (paraphrases de *La Crucifixion* de Colmar, en 1932) et les Cranach, souvent sollicités : Cranach l'Ancien (*David et Bethsabée* de Berlin, en 1947 ; *Vénus et l'Amour* de Berlin, en 1947 ; autre *Vénus et l'Amour* de la collection Lehman, aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York, en 1957) et Cranach le Jeune (*Portrait de femme* de Vienne, en 1958) ;

– parmi les Hollandais, Rembrandt (*L'Homme au casque d'or* de Berlin, en 1956 ; *Dessin d'après une miniature persane*) ;

– parmi les Français, le Maître de Moulins (la *Princesse* de la collection Lehman, aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York), Champaigne (le triple *Richelieu* de Londres, en 1969), Corot (voir cat. 323), Courbet (*Les Demoiselles au bord de la Seine* du Petit Palais, en 1950), Renoir (*Le Ménage Sisley* de Cologne, en 1919), et Manet (*Nana* de Hambourg, 1919 ; *Lola de Valence* du musée d'Orsay, en 1955 ; les séries du *Déjeuner sur l'herbe* également à Orsay en 1959-1962).

Enumération fastidieuse et incomplète, mais dont il faut tirer une conclusion : Picasso ne semble pas avoir copié d'œuvre italienne.

J.-P. C.-M.-A. D.

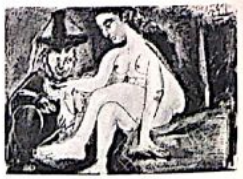
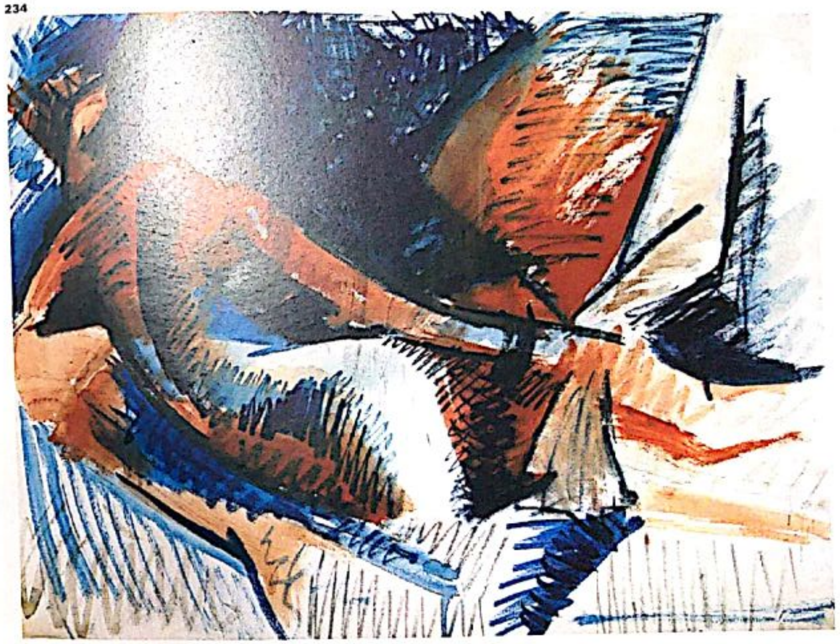
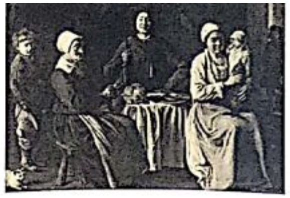


Fig. 235 c
PICASSO,
Nu assis et personnage,
1963, crayon de couleur, collection particulière.

234





LE NAIN
La Famille heureuse
INV. RF 1941-20

PICASSO

235

La Famille heureuse
d'après Le Nain, 1917

Toile.
H. 1,300 ; L. 0,880.

Provenance
Succession de l'artiste, 1973-1979 ; dation, dépôt au musée Picasso en 1979.
Inv. MP 156.

Bibliographie
Zervos, III, n° 96, p. 32 ; Bernadac, 1983, p. 15-16.

Expositions
Paris, 1980, n° 95, repr. ; New York, 1980, cat. p. 203, repr. coul.

Paris, musée Picasso.

Cette toile paraît être, en 1917, la première peinture de Picasso en référence directe avec une œuvre du passé. Peinte où ? La toile des Le Nain, longtemps appelée *Le Retour du baptême*, n'est entrée au Louvre qu'en 1941, avec le legs de Paul Jamot qui l'avait acquise en 1921. Picasso a-t-il connu le tableau, et dans quelle collection ? Une photographie ? Le tableau des Le Nain est austère, son coloris terne, son atmosphère grave ; celui de Picasso, multicolore, apparaît comme un exercice et un jeu, allègre comme la pluie des confettis d'une fête foraine, sans rien du poids humain de Le Nain, ni d'ailleurs de la force rythmique de Seurat auquel fait allusion le « pointillisme ».

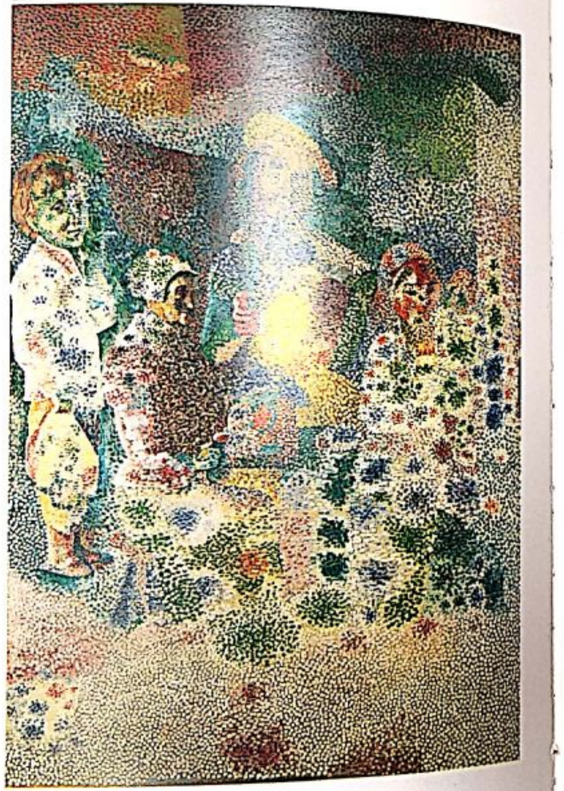
La toile a perdu son espace : d'horizontale elle est devenue verticale, et les figures du second plan, grossies, viennent en avant ; l'ensemble paraît flotter, et certaines figures, la mère et son nourrisson à droite, le petit chat en bas à gauche, sont réduites à des petites flaques de points de couleur, comme des éclats de lumière qui dissolvent les formes. Les visages du petit garçon et de la « grand-mère » sont, eux, attentivement modelés.

Picasso exécute en 1921, selon Zervos, un dessin au contraire particulièrement sobre d'après le petit garçon de gauche (XXX, n° 147 ; fig. a).

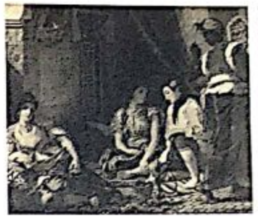
Picasso aimait Le Nain, dont il a cru posséder deux œuvres, aujourd'hui au musée Picasso : une version, de belle qualité mais de l'atelier, de *La Halte du cavalier* du Victoria and Albert Museum de Londres, achetée à Paul Rosenberg en 1919, et *La Procession du bœuf gras*, considérée aujourd'hui comme du « Maître des cortèges », un anonyme proche des Le Nain, achetée à Kahnweiler, peu après 1923 (voir P. Rosenberg, cat. exp. Paris, 1978, n^{os} 15-16, repr.).

J.P. C.-M.-A. D.

235



5 a
ICASSO,
Détail d'après La Famille heure
de Le Nain,
collection particulière.



DELACROIX
Femmes d'Alger dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

236

Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix, 1940

H. 0,105 ; L. 0,175
Carnet de Royan ouvert p. 3.

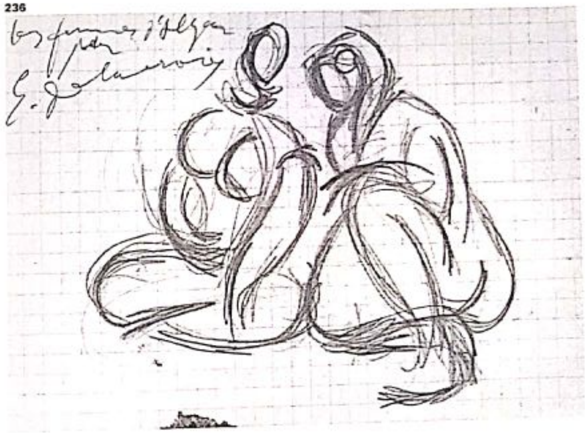
Provenance
Succession de l'artiste, 1973-1979 ; dation, dépôt au musée Picasso en 1979.
Inv. MP 1789.

Bibliographie
Jardot, cat. exp., Paris, 1955, n° 113 (la série).

Expositions
Paris, 1955, n° 113 (la série) ; Paris, 1967, n° 237, repr. ; New York, 1980, cat. p. 425, repr.

Paris, musée Picasso.

236



Ce petit carnet de 1940, dessiné à Royan, commence, probablement le 10 janvier, par quatre dessins au crayon avec des notations de couleurs prises probablement d'après une reproduction des *Femmes d'Alger* (fig. d) ; il est peu vraisemblable qu'il s'agisse de dessins de mémoire, même si l'on sait par Françoise Gilot que Picasso l'entraînait souvent au Louvre pour voir le tableau. Il griffonne d'abord un croquis d'ensemble (fig. a), prodigieux d'intelligence et de sens rythmique, qui organise les grands mouvements des figures par rapport à l'architecture : arc outrepassé en haut à gauche, que Picasso développe, triangle du rideau. Puis (fig. b) la femme de gauche, à demi étendue, est fortement interprétée selon des jeux circulaires qui désarticulent ses rondeurs, un peu dans l'esprit de ses figures de Boisgeloup. Les deux Algéroises assises au centre sont ensuite justement résumées à quelques arabesques bien enchaînées qui font répondre, amplifiées, les courbes des seins de celle de gauche aux courbes des fesses de celle de droite, sans oublier, si importante ! la rose au-dessus de l'oreille de cette dernière (page montrée). Enfin (fig. c), la femme noire de droite, davantage un croquis, organise des curvilignes comparables ; l'interprétation du geste de la main gauche est peut-être à l'origine de cette figure comprise comme une porteuse de plateau dans les versions de 1955.

J.P. C.-M.-A. D.

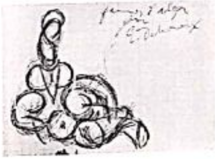


Fig. 236 b
PICASSO,
Etude d'après **Femmes d'Alger** *de Delacroix,*
Paris, musée Picasso.

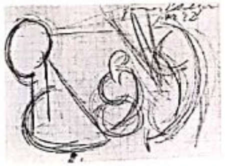


Fig. 236 a
PICASSO,
Etude d'après **Femmes d'Alger** *de Delacroix,*
Paris, musée Picasso.

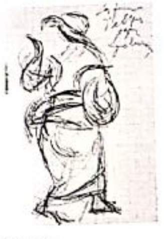


Fig. 236 c
PICASSO,
Etude d'après **Femmes d'Alger** *de Delacroix,*
Paris, musée Picasso.

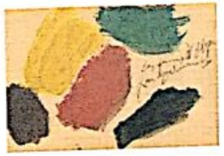
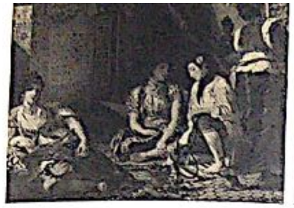


Fig. 236 d
PICASSO,
Etude de couleurs d'après **Femmes d'Alger** *de Delacroix,*
Paris, musée Picasso.



DELACROIX
Femmes d'Alger
dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

237

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
21 décembre 1954

Encre de Chine.
H. 0,345 ; L. 0,435.
D.b.g. : *21. 12. 54.*
Inscription en b.g. : *II.*

238

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
25 décembre 1954

Crayon bleu.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.d. : *25. / 12. / 54.*
Inscription en h.d. : *I.*

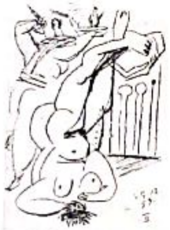


Fig. 238 a
PICASSO,
Etude pour Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
25 décembre 1954,
Paris, musée Picasso.

239

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
26 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 : L. 0,270.
D.h.d. : *26. 12. 54.*
Inscription en h.d. : *IX.*

240

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
26 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.b.d. : *26. 12. 54.*
Inscription en b.d. : *X.*

241

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
26 décembre 1954

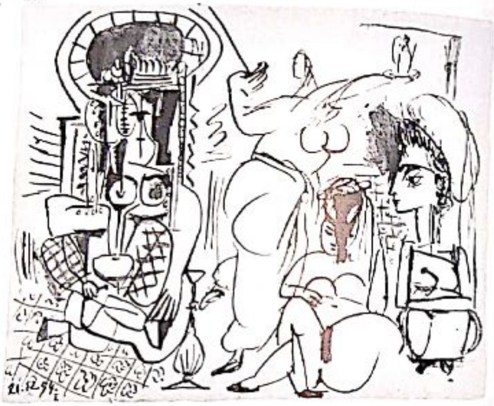
Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.d. : *26. /12. /54.*
Inscription en h.d. : *XI.*

242

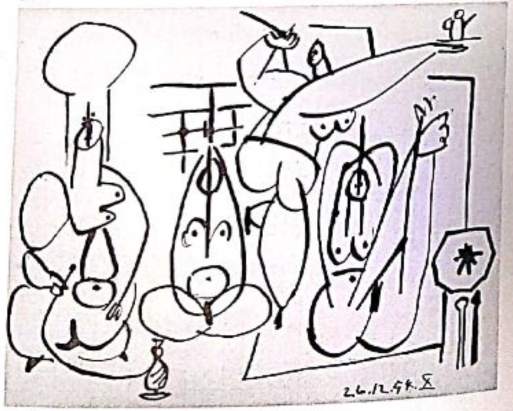
Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

Encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,270 ; L. 0,210.
D.b.g. : *28. 12. 54.*
Inscription en b.g. : *I.*

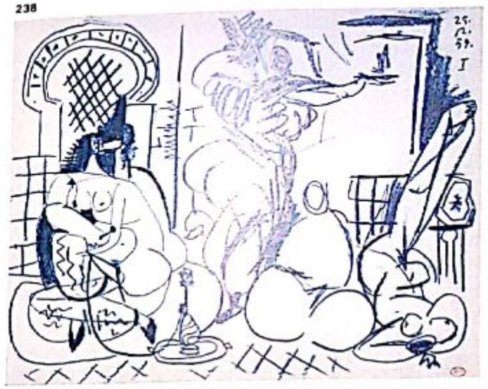
237



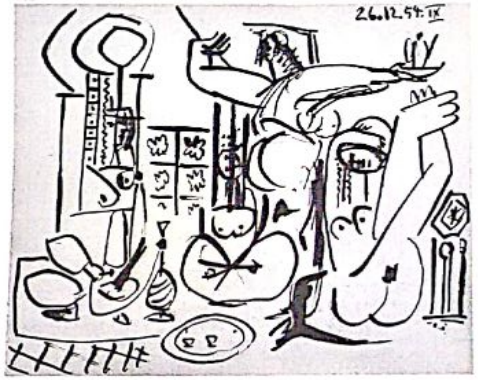
240



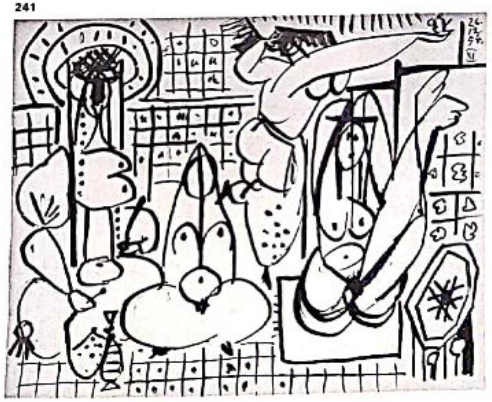
238



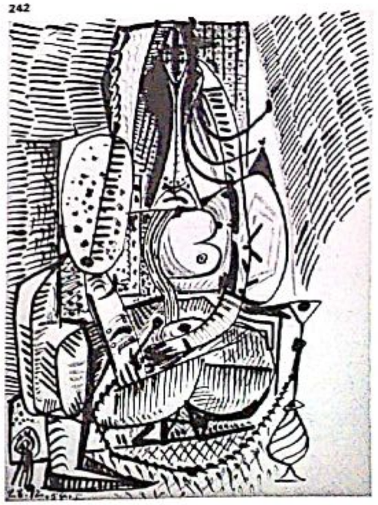
239

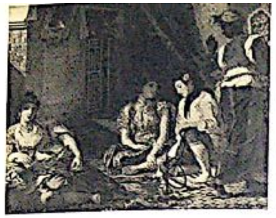


241



242





Delacroix
Femmes d'Alger
dans leur appartement
Inv. 3824

Picasso

243

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

Encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,270 ; L. 0,210.
D.h.g. : *28. 12. 54.*
Inscription en h.g. : *II.*

246

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.d. : *28. 12. 54.*
Inscription en h.d. : *VI.*

244

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.b.g. : *28. 12. 54.*
Inscription en b.g. : *IV.*

247

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.b.d. : *28. 12. 54.*
Inscription en b.d. : *VII.*

245

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

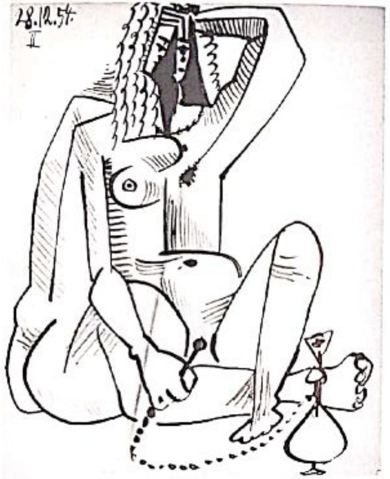
Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.g. : *28. 12. 54.*
Inscription en h.g. : *V.*

248

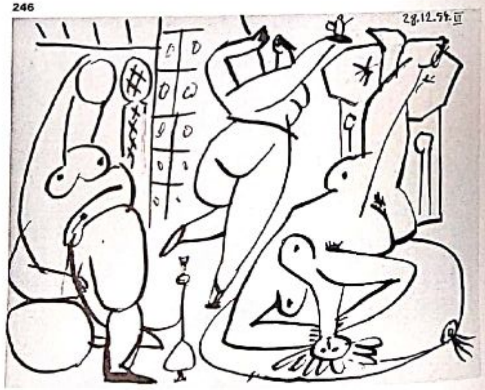
Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
28 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.g. : *28. 12. 54.*
Inscription en h.g. : *VIII.*

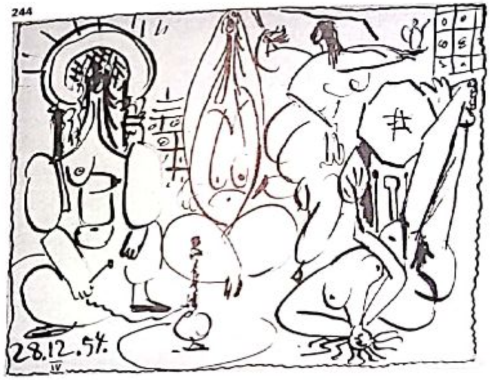
243



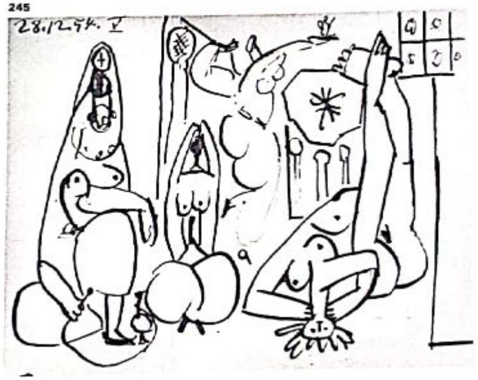
246



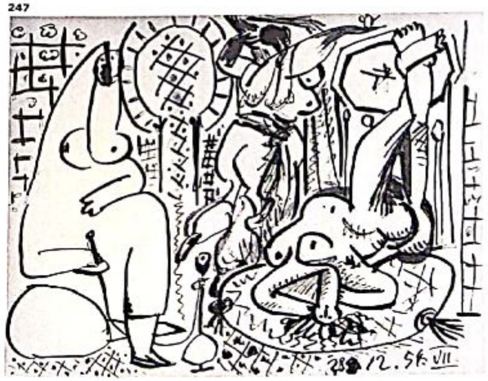
244



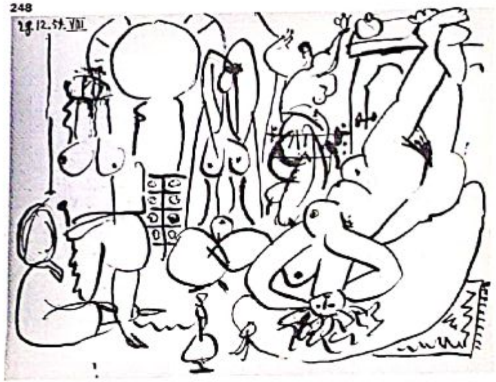
245

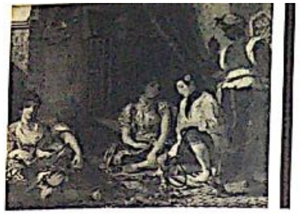


247



248





DELACROIX
Femmes d'Alger
dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

249

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
29 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.g. : *29. 12. 54.*
Inscription en b.g. : *I.*

250

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
29 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.d. : *29. 12. 54.*
Inscription en b.d. : *II.*

251

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
29 décembre 1954

Plume et encre de Chine sur papier quadrillé.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.b.d. : *29. 12. 54.*
Inscription en b.d. : *III.*

252

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
31 décembre 1954

Encre de Chine et crayon bleu sur papier quadrillé.
H. 0,270 ; L. 0,210.
D.h.d. : *31. 12. 54.*
Inscription en h.d. : *I.*

253

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
31 décembre 1954

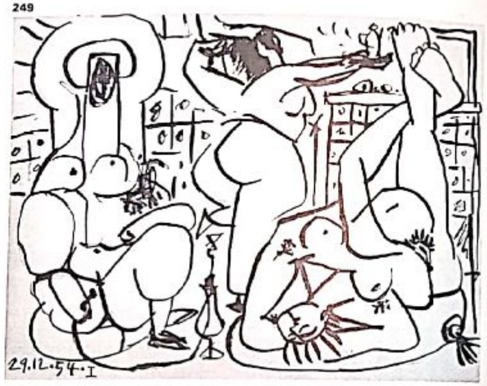
Encre de Chine et crayon bleu sur papier quadrillé.
H. 0,270 ; L. 0,210.
D.h.d. : *31. 12. 54.*
Inscription en h.d. : *II.*

254

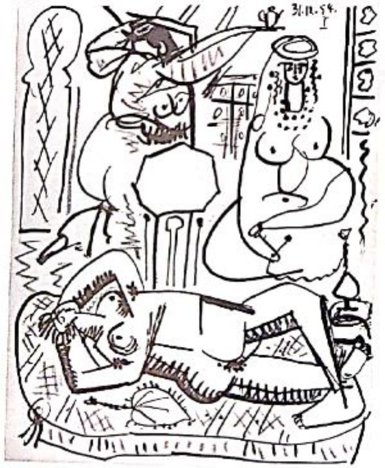
Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
7 janvier 1955

Mine de Plomb.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.h.g. : *7. 1. 55.*
Inscription en h.g. : *II.*

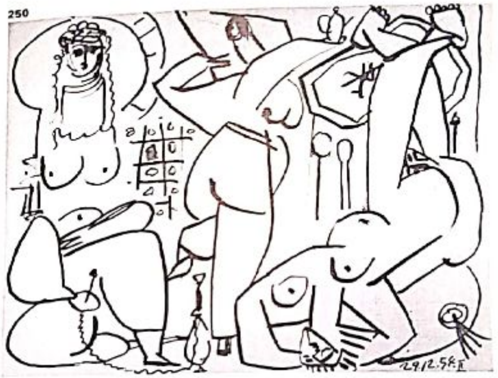
249



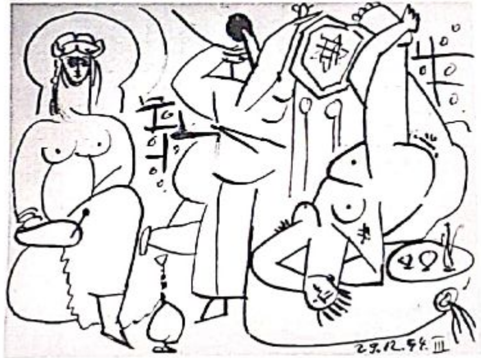
252



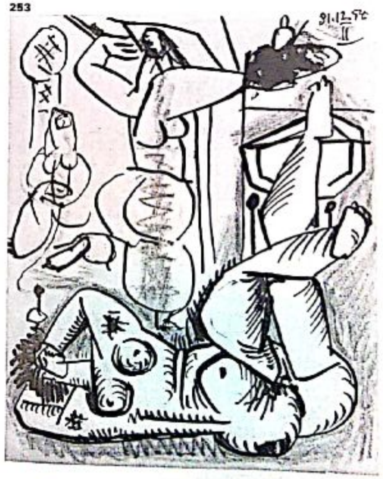
250



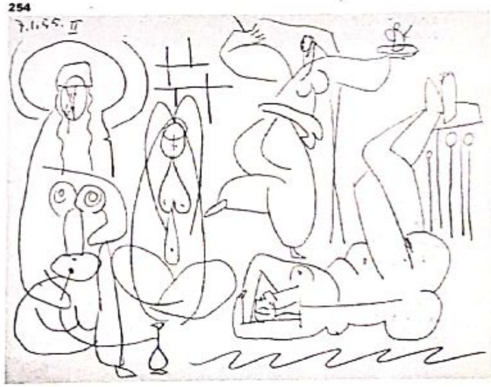
251

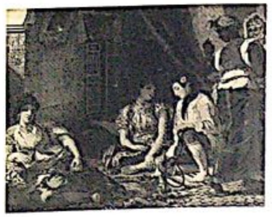


253



254





DELACROIX
Femmes d'Alger
dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

255

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
7 janvier 1955

Mine de Plomb.
H. 0,210 ; L. 0,270.
D.b.d. : *7. 1. 55.*
Inscription en b.d. : *III.*

256

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

Plume et encre de Chine au verso d'un carton d'invitation pour une vente de livres du Comité national des écrivains le samedi 24 octobre [1953] au Vélodrome d'hiver.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.b.d. : *8. 1. 55.*
Inscription en b.d. : *I.*

257

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

Pour la technique, *cf.* cat. 256.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.h.d. : *8. 1. 55.*
Inscription en h.d. : *II.*

258

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

Pour la technique, *cf.* cat. 256.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.b.d. : *8. 1. 55.*
Inscription en b.d. : *III.*

259

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

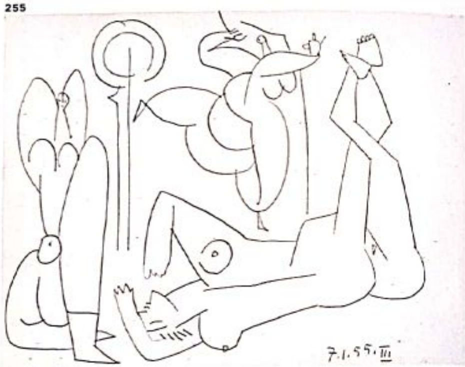
Pour la technique, *cf.* cat. 256.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.h.d. : *8. 1. 55.*
Inscription en h.d. : *IV.*

260

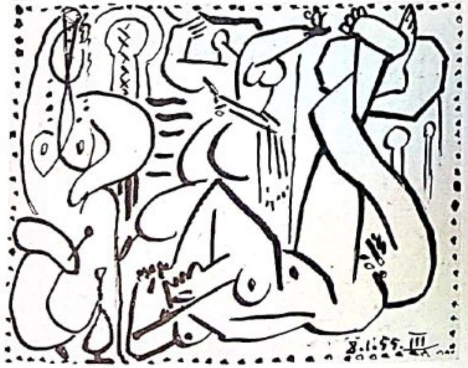
Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

Pour la technique, *cf.* cat. 256.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.b.d. : *8. 1. 55.*
Inscription en b.d. : *V.*

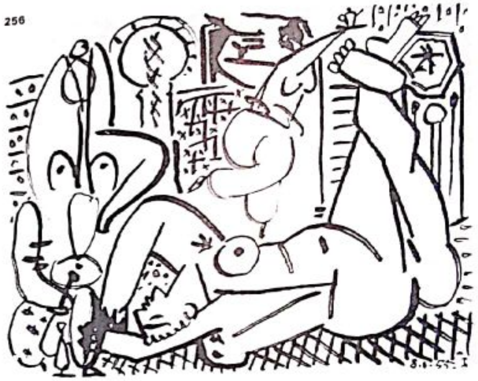
255



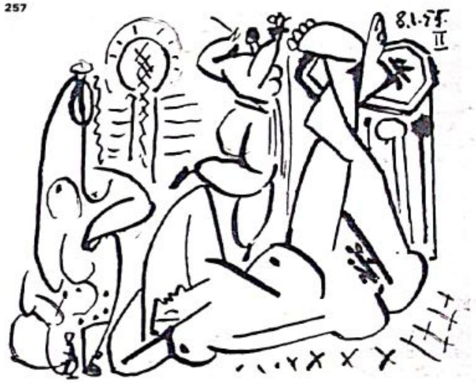
258



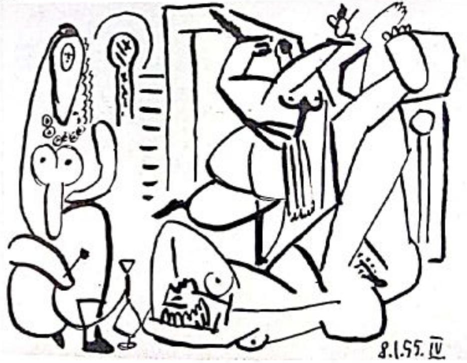
256



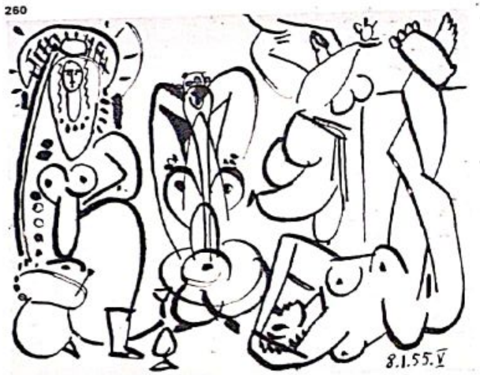
257

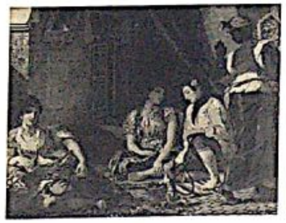


259



260





DELACROIX
Femmes d'Alger
dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

261

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

Pour la technique, *cf.* cat. 256.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.b.g. : *8. 1. 55.*
Inscription en b.g. : *VI.*

262

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
8 janvier 1955

Pour la technique, *cf.* cat. 256.
H. 0,100 ; L. 0,125.
D.b.g. : *8. 1. 55.*
Inscription en b.g. : *VII.*

263

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
23 janvier 1955

Plume et encre de Chine.
H. 0,421 ; L. 0,550.
D.h.g. : *23. 1. 55.*

264

Etude pour
Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix,
7 février 1955

Plume et encre de Chine.
H. 0,350 ; L. 0,435.
D.b.d. : *7. 2. 55.*

Bibliographie

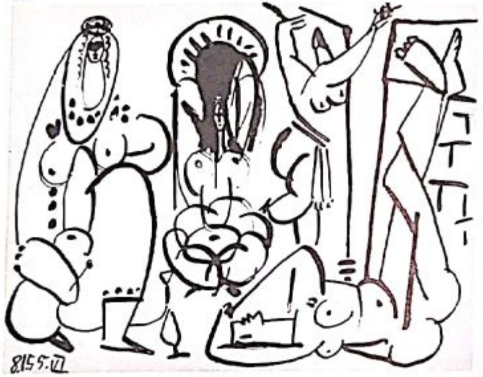
Richet, 1987, nos 1322-1323, 1332-1336, 1338-1342, 1351-1355, 1373-1374, 1382-1389, 1391.

Provenance

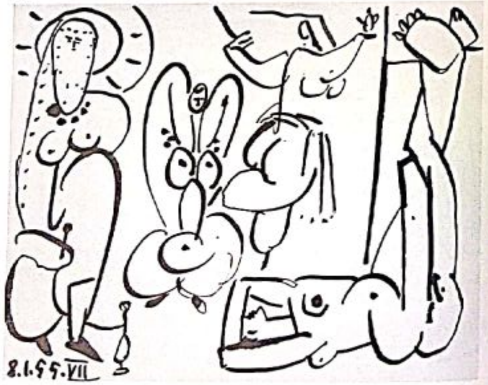
Succession de l'artiste, 1973-1979 ; dation, dépôt au musée Picasso en 1979.
Inv. MP 1431-1432, 1441-1445, 1447-1451, 1460-1464, 1482-1483, 1491-1498, 1500.

Paris, musée Picasso.

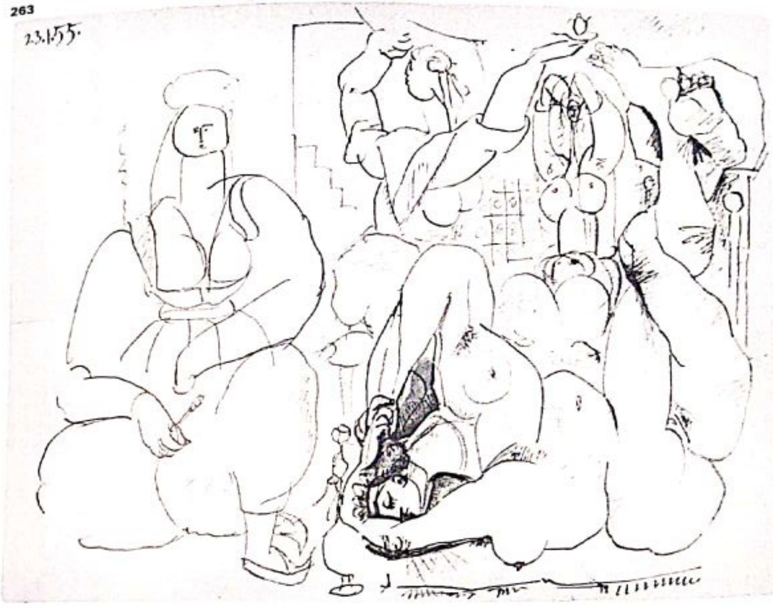
261



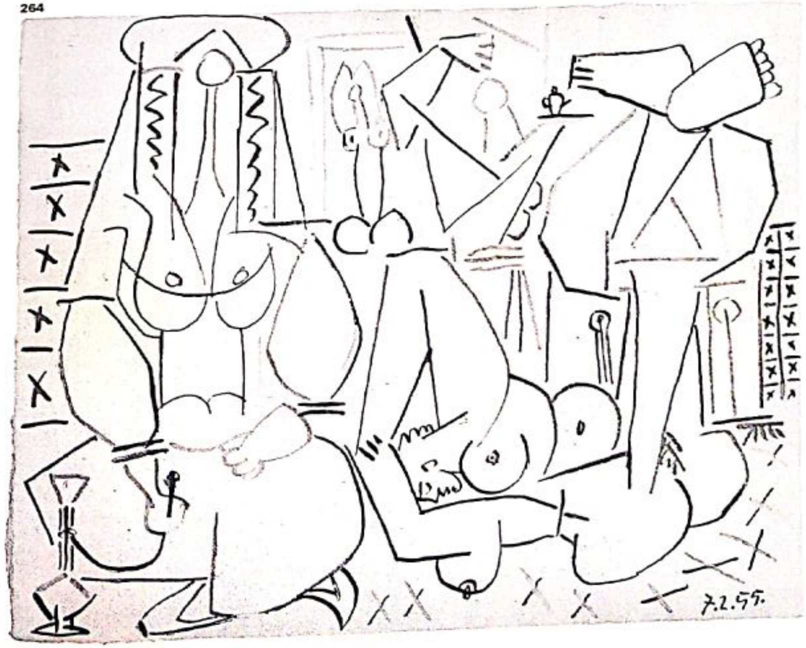
262

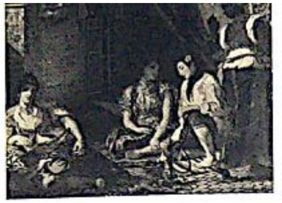


263



264





DELACROIX
Femmes d'Alger
dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

265

Les Femmes d'Alger
d'après Delacroix, 1955

Toile.
H. 0,114 ; L. 0,146.
S.h.d. : *Picasso.*

Provenance
Galerie Louise Leiris, Paris, 6 VI 1956.
Inv. VG 0091.

Bibliographie
Zervos 1965, XVI, n° 360.

Expositions
New York, 1980, repr. ; Paris, 1988, n° 5, repr. coul. p. 151.

New York, collection Mrs. Victor W. Ganz.

La série des quinze versions peintes d'après *Les Femmes d'Alger*, exécutée à Paris dans l'atelier de la rue des Grands-Augustins, est très précisément datée entre le 13 décembre 1954 et le 14 février 1955, quinze ans donc après les croquetons de Royan (cat. 236). Deux mois d'activité, que jalonnent de nombreux dessins. Ceux-ci sont presque tous conservés au musée Picasso ; vingt-huit sont présentés ici, avec la version peinte finale.

Delacroix avait lui-même suggéré cette idée de variantes, puisqu'il exécuta de son tableau de 1834 une version plus petite et aux figures amenuisées, traitée « en nocturne » (1849, Montpellier, musée Fabre). Picasso connaissait bien le tableau du Louvre (voir cat. 236) et, semble-t-il, aussi celui de Montpellier, dont certains éléments comme le guéridon et peut-être le motif de la servante noire soulevant le rideau se retrouvent sur ses tableaux. Mais il ne se réfère qu'au souvenir qu'il a des œuvres, et ses paraphrases sont d'une totale liberté. « Picasso ne voulait à aucun prix regarder ne fût-ce qu'une reproduction des *Femmes d'Alger* et les emportait partout dans sa tête », affirme Hélène Parmelin en 1959. C'est la ressemblance, frappante en effet, de l'Algéroise de profil, rose à l'oreille par-dessus le foulard noir, avec Jacqueline Roque, entrée dans la vie du peintre cette année 1954 et qu'il épousera en 1961, qui aurait déterminé Picasso à entreprendre cette série. Un carnet de novembre-décembre 1954 montre un croquis de Jacqueline de profil très proche de la femme peinte par Delacroix (25 novembre 1954 ; fig. a), suivi de sept croquis au trait de deux figures nues, reprenant ce profil, et en rapport évident eux aussi avec le Delacroix (5 décembre 1954 ; fig. b).

On a aussi invoqué une motivation plus picturale : rendre un hommage à Matisse, mort un mois plus tôt, et à ses sujets d'Afrique du Nord. Et une raison politique : le début de l'insurrection algérienne.

La série est composée de toiles de dimensions très différentes, tantôt en grisaille, tantôt colorées. Deux tableaux en hauteur traitant une figure isolée constituent l'exception. Les tableaux comportent quatre figures ; parfois trois seulement. Picasso place toujours à gauche une femme nue de face, assise en tailleur, avec un narguilé, figure qui reprend des éléments aux deux figures centrales de Delacroix. Elle est souvent « doublée » par une seconde femme, également assise et frontale, à ses côtés ou à l'arrière-plan. A droite, occupant largement le devant de la composition, Picasso installe une femme nue couchée, correspondant à celle demi étendue à gauche chez Delacroix ; d'une version à l'autre, cette femme trouve progressivement sa position, couchée sur le dos les bras derrière la tête, les deux jambes appuyées à un guéridon, levées à la verticale et croisées.
La servante noire est toujours vers le centre, et non plus à droite, et à l'arrière-plan ; elle porte un plateau.

Tableaux et dessins sont datés au jour près : ainsi peuvent être suivies progressions, tentations, volte-face. Mais on ne doit pas oublier que les étapes des tableaux, et les dates de celles-là, nous restent inconnues.

Dans deux premiers tableaux, du 13 décembre, à trois figures, la femme de droite, vue de face, est assoupie, les formes restent assez modelées et relativement naturalistes ; l'ouverture à arc outrepassé, à gauche, bien présente, va dans les versions suivantes, tant peintes que dessinées, encadrer la femme de gauche et composer avec elle un même motif (fig. c).

Le dessin du 21 décembre (cat. 237) place à droite de la

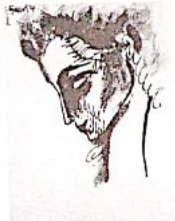


Fig. 265 a
PICASSO,
Profil de Jacqueline,
Paris, musée Picasso.

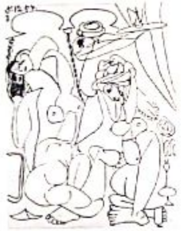


Fig. 265 b
PICASSO,
Etude pour **Les Femmes d'Alger,**
Paris, musée Picasso.

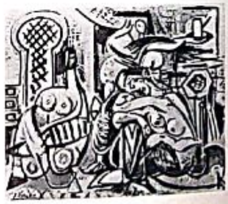
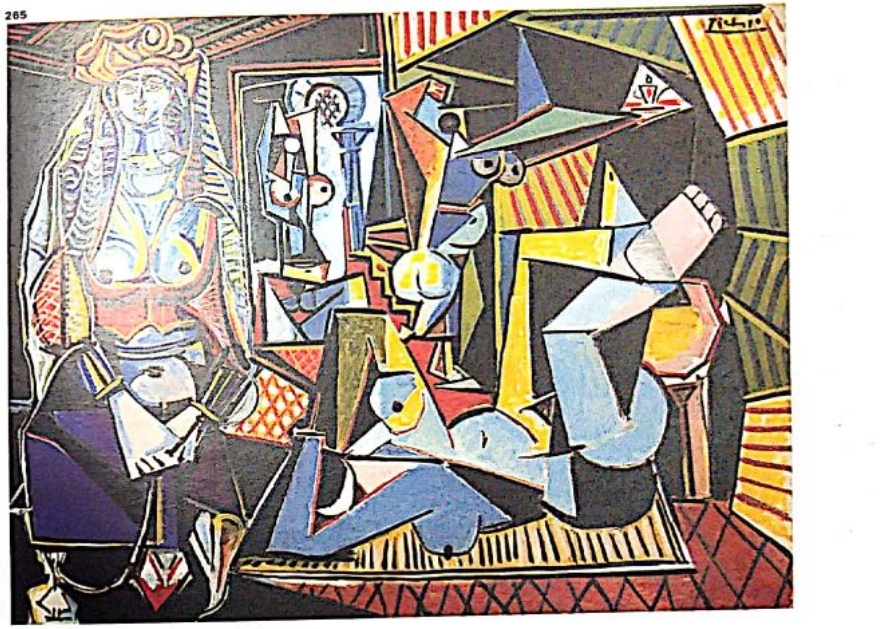
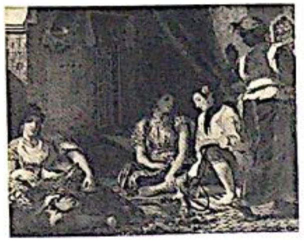


Fig. 265 c
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
13 décembre 1954,
collection particulière.

265





DELACROIX
Femmes d'Alger dans leur appartement
INV. 3824

PICASSO

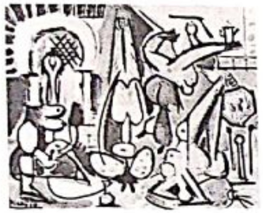


Fig. 265 d
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
28 décembre 1954,
collection particulière.

servante deux figures, dont une vue de face ; l'autre a le profil impérieux de Jacqueline. Le jour de Noël, la composition s'organise plus librement au crayon bleu : à la place de « Jacqueline » apparaît la figure nue couchée sur le dos, les jambes en l'air ; elle est vue de face, ce que précise le même jour un autre dessin qui lui fait réaliser « l'arbre droit » (M.P. 1433 ; cat. 238 et fig. 238 a). D'autres dessins du même jour et du lendemain étudieront cette figure (M.P. 1434-1440). Du 26 décembre datent aussi trois dessins d'ensemble à la plume, avec quatre figures schématiques, et souvent symétriques, placées sur le même plan : arrondi des courbes, quadrillages, pointillés (cat. 239-241).

Le 28 décembre est une journée d'effervescence : trois dessins pour la femme au narguilé, cinq dessins d'ensemble, huit dessins pour la femme couchée, et un tableau : les poses des figures se tranforment, s'imbriquent de façons variées, la figure « facultative » peut disparaître (cat. 242-248 et fig. d).

Trois dessins du 29 décembre indiquent une évolution vers des figures, limitées à trois, plus rondes et pleines, un ensemble plus aéré, plus cohérent ; la position de profil de la femme couchée est progressivement mise au point (cat. 249-251).

Le 31 décembre, sont réalisés sept dessins : deux donnent des variantes en hauteur de la composition, toujours à trois figures, en privilégiant la femme couchée (cat. 252-253) ; cinq autres étudient au trait cette seule femme (M.P. 1465-1469), qui sera reprise dans onze dessins des 2 et 3 janvier (M.P. 1470-1480) et dans sept dessins du 7 janvier (M.P. 1484-1490).

Le 1ᵉʳ janvier, c'est l'achèvement d'un petit tableau qui résume les « acquis » des dessins du 29 décembre, en réintroduisant la quatrième Algéroise ; la femme couchée sur le dos, vue de profil, équilibre en importance la femme assise de face. Le 7 janvier, juste avant les sept dessins pour la femme couchée, déjà mentionnés, deux dessins d'un crayon léger et cursif groupent quatre, puis trois figures ; la servante s'allège et prend la pose du *Mercure* de Gianbologna (cat. 254-255). Le 8 janvier jaillissent comme une salve sept croquetons à la plume, exécutés au dos d'un lot de cartes d'invitation périmées : habiles variations à trois ou quatre figures des projets précédents (cat. 256-262). Suivent, terminées les 16 et 17 janvier, deux petites versions peintes qui font la part belle à la femme couchée et précisent le thème, qui vaudra jusqu'au bout, de la femme assise veillant la femme qui dort (fig. e). A la paix hiératique de l'une répondent les contorsions de l'autre. Tableaux fortement charpentés de traits noirs, ils éliminent la quatrième femme et réduisent la servante au rôle d'accessoire ; sur l'un des tableaux, réduite à une silhouette devant l'ouverture du fond, elle évoque le personnage de l'arrière-plan des *Ménines*.

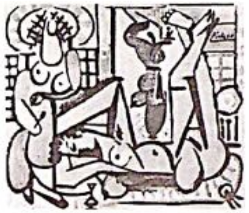


Fig. 265 e
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
16 janvier 1955,
collection particulière.

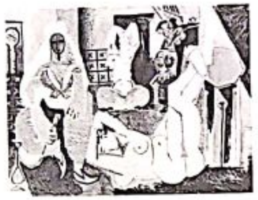


Fig. 265 f
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
25 janvier 1955,
collection particulière.

Après cette phase (exploratoire, expérimentale ?) paraît venir le temps des grandes peintures, commencées peut-être antérieurement. Apparaissent le 18 janvier une étude de détail peinte de la servante noire et, le 23 janvier, un grand dessin d'ensemble où la femme couchée voit ses formes s'assouplir et où le caractère matissien de la figure de gauche devient évident. Il y a à ce moment comme une étape de décantation, de simplification : Picasso regarde-t-il alors des Matisse ? Y pense-t-il ?

Le lendemain est achevé le premier grand tableau ; le surlendemain, le second ; le jour suivant, un troisième. Œuvres beaucoup plus détendues que les six petites peintures déjà finies, saturées d'intentions graphiques et quelque peu « étouffantes ». Toiles au coloris frais librement peintes, moins cloisonnées, où l'air circule, qui obligent encore à évoquer Matisse, en particulier la femme au narguilé de la version du 25 janvier (fig. f). Picasso lui-même confie à Kahnweiler ce jour-là : « Je me dis quelquefois que c'est peut-être l'héritage de Matisse. En somme, pourquoi est-ce que l'on n'hériterait pas de ses amis ? » (Kahnweiler, 1955, p. 12). Et plus tard : « A sa mort, il m'a légué ses odalisques » (Penrose, 1982, p. 462).

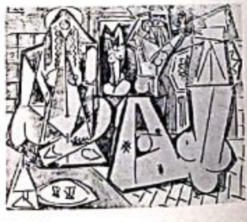


Fig. 265 g
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
6 février 1955,
collection particulière.

Une dizaine de jours plus tard, le 6 février, est achevée une version différente, la plus grande de toutes, dans un esprit très dépouillé, où les éléments géométriques purement graphiques s'opposent à des jus dans les bruns, comme au moment de la naissance du cubisme, dans une lumière blonde. Picasso semble, vertige matissien oublié, se retrouver lui-même (fig. g). A Kahnweiler qui lui dit le 7 février son admiration devant ce tableau, il répond, nostalgique : « J'ai l'impression que personne n'aimera plus ça », faisant ainsi état du goût des amateurs pour les tableaux très achevés (*ibid.*, p. 13) ; il exécute ce même jour un dessin d'un schéma très voisin, en grandissant la joueuse de narguilé. Lichtenstein retiendra plus tard cette figure du tableau et le motif « en fil de téléphone » de sa chevelure (cat. 264).

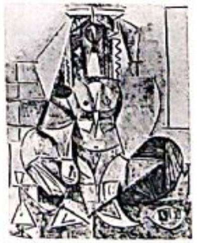


Fig. 265 h
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
9 février 1955,
collection particulière.

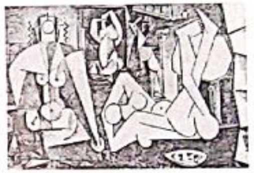


Fig. 265 i
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
11 février 1955,
collection particulière.

Le tableau du 9 février, en hauteur, ne conserve que cette femme en lui conférant l'aspect magnifiquement énigmatique d'un sphinx (fig. h). Les 11 et 13 février sont achevées deux versions très comparables à celle du 6, fortement géométrisées mais plus poussées dans le jeu des valeurs et d'effet plus sculptural ; apparaît à droite un rideau fragmenté par plans. Dans la version du 13 la femme au narguilé, installée de trois quarts, prend un volume nouveau (fig. i et j).

Pour la toile datée du 14 février, ici montrée, la plus complète, Picasso revient à la couleur, en lui donnant un éclat particulier. Mais les contrastes de valeur, ceux du noir et du blanc, restent déterminants, et le bleu s'allie au noir pour traduire l'ombre, comme le jaune au blanc pour traduire la lumière. Les motifs graphiques, traits parallèles ou croisés, éléments de costume ou d'architecture, ont la force incisive des linogravures que Picasso va bientôt multiplier. Tous les éléments de la série se trouvent ici récapitulés et réorchestrés, avec le parti audacieux de la grande figure, à gauche, somptueusement illustrative et « vraisemblable », opposée au fracas des plans géométriques et disjoints de la dormeuse et de la partie droite du tableau.

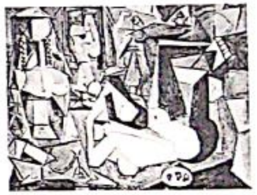
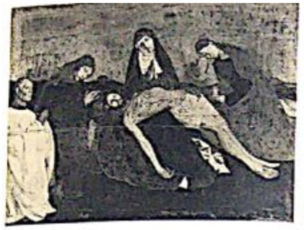


Fig. 265 j
PICASSO,
Les Femmes d'Alger *d'après Delacroix,*
13 février 1955,
collection particulière.

J.-P. C.-M.-A. D.

Pieter Cornelis Mondriaan, dit Piet MONDRIAN

Amersfoort, 1872 - New York, 1944



ENGUERRAND QUARTON
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon
RF 1569

266

La Pietà d'Avignon

d'après Enguerrand Quarton, 1913

Toile.
H. 1,050 ; L. 1,400.

Provenance
Donné par Mrs. Pfeiffer au musée de la Haye en 1983. Inv. 35-1984.

Bibliographie
Henkels, 1979, p. 34 ; Henkels, cat. exp. La Haye, 1988, p. 7-9.

Exposition
La Haye, 1988, n° 39.

La Haye, Gemeentemuseum.

Parallèlement à l'éxécution de nombreux paysages dans la tradition de l'école de La Haye, Mondrian copia entre 1895 et 1913 une dizaine de toiles de maîtres du Rijksmuseum d'Amsterdam (notamment de Nicolaes Maes, Jan Steen et Frans Hals : voir Henkels, 1985, p. 42, n° 17) ; il tirait de ces copies quelques ressources. Aucune ne semblant avoir été conservée, la copie de *La Pietà d'Avignon* reste un témoignage particulièrement intéressant de ce type d'activité habituellement négligé par les biographes. Il semble que le tableau lui ait été commandé par Marie Tack van Poortvliet, collectionneuse alors célèbre, adepte comme lui de la théosophie. C'est sans doute à Domburg (île de Walcheren, Pays-Bas), haut lieu du mouvement spiritualiste, et où Mondrian séjourna périodiquement entre 1908 et 1914, qu'ils se rencontrèrent. Herbert Henkels a raconté les circonstances inattendues qui lui firent découvrir cette œuvre dans une communauté néerlandaise émigrée aux Etats-Unis en 1938.

Cette copie, de dimensions légèrement inférieures à celles de l'original (1,630 × 2,180), fut réalisée par Mondrian, alors âgé de quarante et un ans, en 1913, l'année qui suivit celle de son arrivée à Paris. Installé à Montparnasse où plusieurs peintres néerlandais s'étaient groupés autour de Le Fauconnier, il orienta son œuvre, sous l'influence du cubisme, vers une simplification des formes, comme l'illustre la seconde version de la *Nature morte au pot de gingembre* (1912, La Haye, Gemeentemuseum).

Albert Van den Briel, ami de Mondrian et témoin privilégié de cette époque, a évoqué cette copie que l'artiste exécuta paraît-il avec beaucoup de bonheur (cité par Henkels, 1979, p. 34).

Toujours selon Van den Briel, la célèbre composition inspira également un dessin caractéristique des compositions épurées de ces années et dont la structure géométrique des lignes peut faire songer à la *Pietà*. De la gamme des coloris jusqu'à la transcription des inscriptions sur le pourtour supérieur du panneau et sur les auréoles, en passant par les usures de la matière picturale de la robe de Marie Madeleine, scrupuleusement reproduites, on ne peut qu'être surpris par la très grande fidélité d'une copie due au pinceau d'un des pionniers de l'abstraction. Seules l'expression légèrement absente du donateur et le modelé un peu mou du visage de saint Jean s'éloignent du modèle, traduit dans une facture sèche et un peu métallique. Par-delà la force spirituelle émanant du chef-d'œuvre de Quarton, qui pouvait répondre aux tendances mystiques de Mondrian, il paraît peut-être audacieux d'établir des rapprochements entre l'univers des primitifs français et celui de l'art à venir du peintre néerlandais. Et pourtant, comme l'a fait remarquer Henkels qui avait interrogé à ce propos Charles Sterling (responsable de l'attribution de *La Pietà* à Quarton), les mêmes termes – rigueur, tension, équilibre – peuvent s'appliquer aux deux artistes que cinq siècles séparent. Ces rapprochements sont d'autant moins artificiels que des affinités profondes semblent avoir existé entre les peintres, collectionneurs et critiques néerlandais du début du XXe siècle et les primitifs français, comme H. Henkels, qui prépare un article sur ce sujet, a bien voulu nous l'indiquer.

Un tableau de Lodewijk Schelfhout (1881-1943) représentant une *Vue de Villeneuve-lès-Avignon* apparaît sur une photographie prise dans l'atelier de Mondrian à Paris en 1912, encadré par les deux artistes (repr. *in* Henkels, 1988, p. 198). *La Pietà*, révélée à l'exposition des primitifs français en 1904 et entrée au Louvre l'année suivante, provenait justement de cette ville. Sans aller jusqu'à supposer un voyage de Mondrian en Provence, on ne peut que constater la convergence d'intérêt pour une région qui conservait d'autres œuvres de Quarton ou de son entourage. Plus révélatrice encore est la copie réalisée par Otto van Rees (1884-1957, alors qu'il connaît une période cubiste avant de participer à Dada), également en 1913 (1,000 × 1,300, repr. *in* cat. exp. Utrecht, 1975, p. 37, avec une reproduction de la carte d'entrée au Louvre de Van Rees délivrée le 13 janvier 1914), pour Max Dutilh, beau-frère de l'artiste. Cette copie se trouve aujourd'hui conservée dans l'église Lambertus de Rotterdam. Une autre étude de Van Rees d'après *La Pietà* est conservée dans une collection particulière néerlandaise (0,350 × 0,450 ; fig. a).

Notons enfin que c'est un ancien élève de Gustave Moreau, le peintre Jean, qui exécuta en 1907 la copie qui remplace aujourd'hui le tableau d'Enguerrand Quarton à Villeneuve-lès-Avignon.

J.-P. C. - M.-A. D.

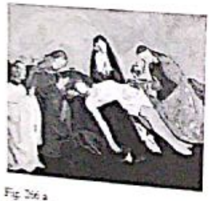
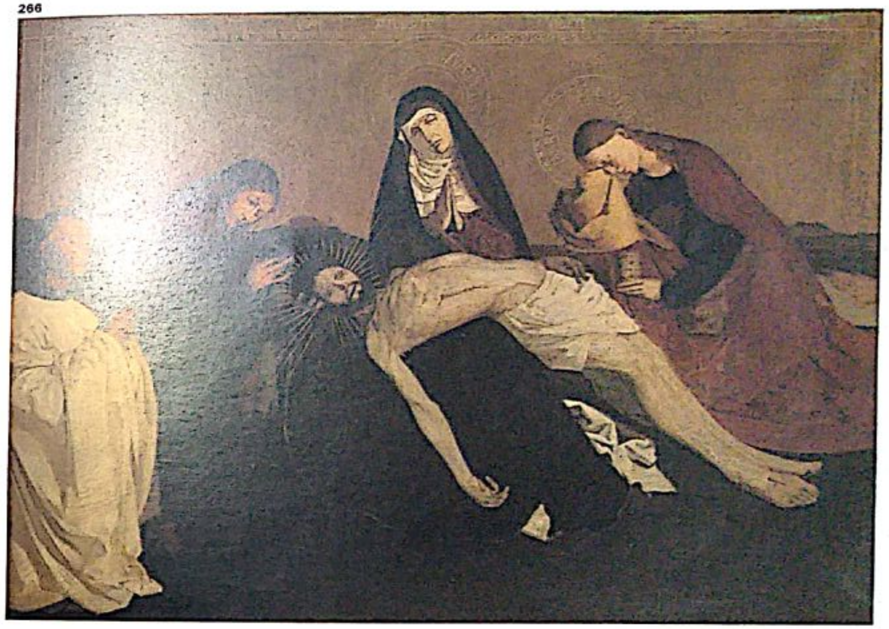
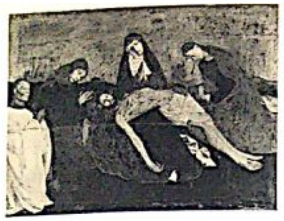


Fig. 266 a
Otto Van Rees,
Esquisse d'après La Pietà d'Avignon *d'Enguerrand Quarton*,
Pays-Bas, collection particulière.

266





ENGUERRAND QUARTON
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon
RF 1569

Oscar
LÜTHY
Berne, 1882 - Zurich, 1945

267

Variation sur la Pietà d'Avignon
d'après Enguerrand Quarton, 1913

Toile.
H. 1,100 ; L. 1,500.
S.D.b.d. : *1913.*

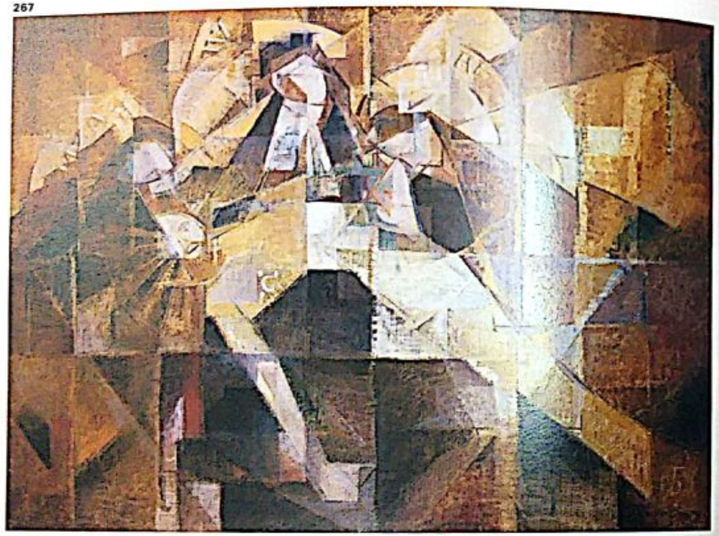
Provenance
Dr Franz Meyer sen. Zurich ; Dr Franz Meyer, jun. Bâle ; coll. Hermann et Margrit Rupf, 1977. Inv Ge 78.

Bibliographie
Dobai, 1961, p. 16 ; Keller, 1974, p. 36-38, repr. coul. ; Trezevant, 1982, p. 4-5.

Expositions
Winterthur, 1970, n° IV ; Lugano, 1971, repr. p. 40 ; Berne, 1988, n° 177.

Berne, Kunstmuseum, fondation Hermann et Margrit Rupf.

267



Oscar Lüthy exposa en 1911 et 1912 avec les membres du Moderner Bund (à Lucerne, puis à Zurich), et participa en 1917 à la première exposition dada à la Galerie Corray de Zurich. Entre-temps il séjourna plusieurs hivers à Paris, de 1912 à 1914. C'est au cours de l'un d'entre eux qu'il réalisa cette interprétation cubiste de *La Pietà d'Avignon*, illustration des préoccupations spirituelles de l'artiste tout autant que de la recherche d'un langage pictural personnel : « Un lointain souvenir de ma jeunesse, celui de la lumière des neiges éternelles, me conduisit vers ma Pietà d'Avignon, ce merveilleux tableau du Louvre, que je fus tenté de recomposer. Je trouvais alors la solution dans le cube. Pourtant le cubisme d'alors n'était pas mon cubisme, car je portais en moi ma propre mélodie. Mes cubes se transformèrent en cristaux, et dans leurs facettes je voyais la lumière de la montagne. Une nouvelle sorte de tableau religieux s'offrit à moi ; j'y trouvais les textes sacrés, l'écriture cachée et les signes, comme je les vivais dans la montagne », écrira le peintre en 1944 (cité par Keller, 1974, p. 38).

En accentuant le schéma triangulaire initial grâce à la suppression du donateur et au resserrement des deux saints autour de la Vierge, Lüthy insiste sur la force géométrique du groupe pour mieux le décomposer, à la manière dont la lumière opère par diffraction au travers d'un vitrail. L'or du fond de l'original se trouve comme répandu sur toutes les formes, créant une harmonie colorée plus ou moins brune ou jaune selon les facettes qui divisent la surface et brisent les volumes. Le corps du Christ déposé devient le centre lumineux et rayonnant de la composition.

La Pietà inspirera également à Lüthy une série de figures empruntées au visage de la Vierge : *Madonna* (vers 1914, 0,800 × 0,600, Turin, coll. part.) et *Nonne* (1914, 1,030 × 0,880, Zurich, coll. part. ; repr. *in* Keller, 1974, p. 40-41), ainsi qu'une aquarelle (0,470 × 0,324 ; fig. a).

J.-P. C. - M.-A. D.

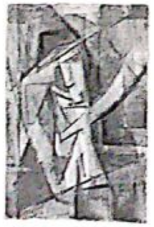


Fig. 267 a
LÜTHY,
Pietà, vers 1913, aquarelle,
Berne, Kunstmuseum,
fondation Hermann et Margrit Rupf.

Georges
DESVALLIÈRES
Paris, 1861 - *Id.*, 1950

268

La Pietà d'Avignon
d'après Enguerrand Quarton

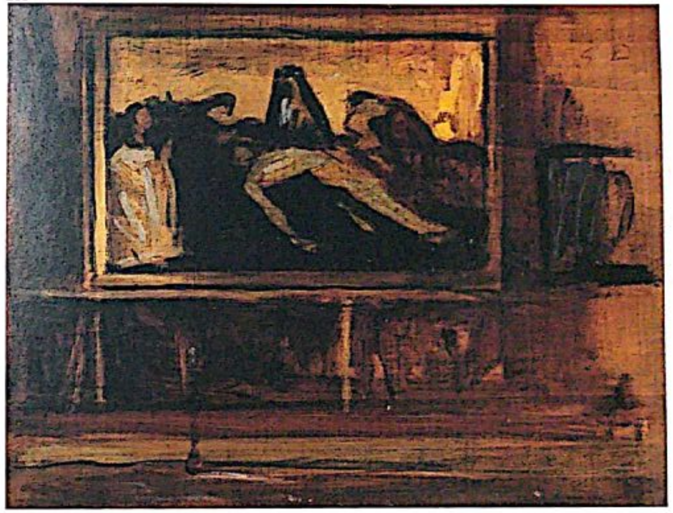
Bois.
H. 0,190 ; L. 0,240
S.h.d. : *G.D.*

Provenance
Don de M. Jérôme Fourier, juillet 1991.
Inv. RF 1991-18.

Bibliographie
Foucart, 1992, p. 118, repr.

Paris, musée du Louvre.

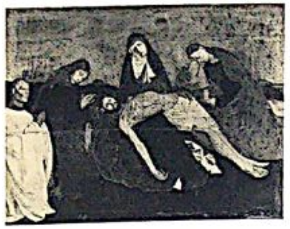
268



Le tableau, construit avec vigueur mais spontané comme une pochade, a la simplicité d'un croquis à l'huile. Il s'agit du cas, rare, d'une copie « en situation » : l'œuvre est représentée dans l'espace de sa salle, sans la présence de spectateurs ; la hauteur d'accrochage du tableau et le garde-corps donnent l'échelle. La *Pietà* est située dans un espace qui reçoit son propre éclairage : cette conception audacieuse permet à Desvallières de faire briller l'or du fond du tableau (l'éclat de lumière à droite de la Madeleine), ce qu'une représentation du tableau isolé ne permettrait pas. Il s'agit d'une jolie trouvaille, la seule traduction picturale possible du fond d'or, et en fait le vrai sujet du tableau.

Jacques Foucart date cette peinture, hommage au Louvre et à *La Pietà d'Avignon* d'un peintre qui après la guerre de 1914-1918, où il perdit un fils, se consacra entièrement à des sujets religieux, entre 1918 et 1959 ; *La Pietà* était alors exposée au milieu d'un panneau d'une des salles du second étage de la cour Carrée, longtemps consacrée ensuite à la collection Thomy Thiéry.

J.-P. C. - M.-A. D.



ENGUERRAND QUARTON
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon
RF 1569

Alberto
GIACOMETTI
Stampa, 1901 - Coire, 1966

269

Etude de tête d'après
La Pietà d'Avignon
d'Enguerrand Quarton,
vers 1957

Stylo à bille.
H. 0,295 ; L. 0,209.

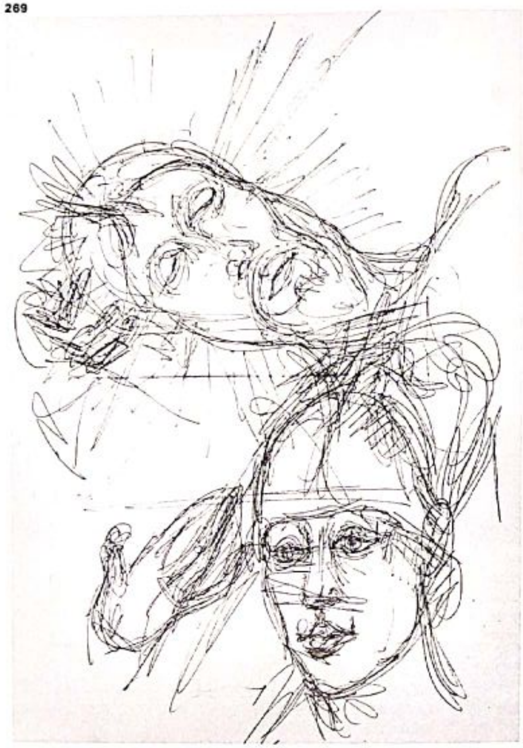
Provenance
Don Louis Clayeux, 1985.
Inv. AM 1985-84 D.

Bibliographie
Carluccio, 1967, n° 60, repr. (la tête du bas comme « tête de pharaon, art égyptien »).

Exposition
Madrid, 1990-1991, n° 33, repr. p. 165 (« études de têtes d'après la Pietà d'Avignon »).

Paris, musée national d'Art moderne.

269



Le lacis des traits du stylo à bille, qui n'accroche pas le papier comme la plume, permet moins que celle-ci de varier l'intensité du trait mais autorise un tracé coulant et continu, et associe étroitement les éléments de cette feuille composite. Giacometti dessine en bas à gauche la seconde main de saint Jean, placée sur le tableau derrière la tête du Christ, dont il retire la couronne d'épines, et introduit à la même échelle une seconde tête, d'une ferme et gothique ossature comparable, celle de la *Jeune Femme* de Van der Weyden, à Washington.

Sur un dessin au crayon antérieur, Giacometti avait représenté, autoritairement réduite à ses lignes de force, la tête du donateur de *La Pietà* confrontée à celle du *Jakob Muffel* de Dürer, à Berlin (fig. a ; Carluccio, 1967, n° 118, repr.).

J.-P. C. - M.-A. D.

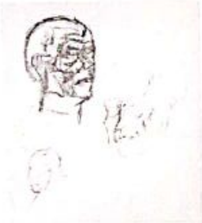
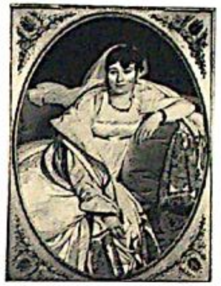


Fig. 269 a
GIACOMETTI,
Etude d'après **La Pietà d'Avignon** *d'Enguerrand Quarton,*
collection particulière.



INGRES
Madame Rivière
INV. MI 1446

Sir Matthew
SMITH
Halifax (York), 1879 - Londres, 1959

270

Madame Rivière
d'après Ingres, 1912

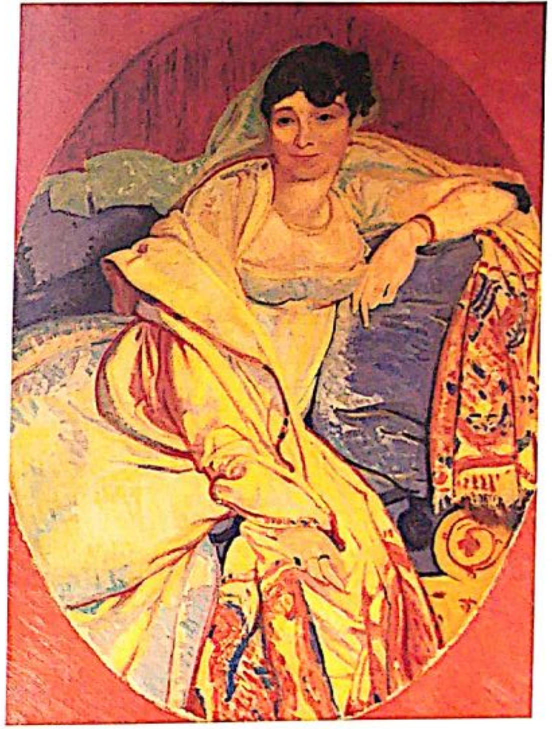
Toile.
H. 1,150 ; L. 0,890.

Provenance
Don de Mrs. Mary Keene, héritière de l'artiste, en 1974.

Expositions
Londres, 1953, n° 2 ; Londres, 1960, n° 40 ; Londres, 1983, n° 7.

Guildhall Art Gallery, Corporation of London.

270



Le séjour parisien de Matthew Smith en 1910-1912 (par la suite, il résida très souvent en France) et son passage dans l'atelier de Matisse furent décisifs pour l'orientation de sa peinture. Smith, qui admirait Delacroix aussi bien qu'Ingres – dont le portrait de *Madame de Senonnes* (Nantes) retint paraît-il son attention (voir Russel, 1962, p. 375) –, conserva cette copie à grandeur du *Portrait de Madame Rivière* jusqu'à la fin de sa vie, tel un talisman. Les registres du Louvre permettent de préciser la date de la copie pour laquelle il s'inscrivit le 22 août 1912 (LL 32, p. 519). Un carnet de croquis de cette époque contient par ailleurs deux esquisses d'après le même tableau (fig. a ; voir cat. exp. 1983).

L'interprétation « fauve » de l'icône parfaite et lisse d'Ingres est obtenue par un renversement de la gamme colorée et par une facture brossée, énergique et appuyée. D'un côté une palette de tons délicats et froids (satin blanc et velours bleu) se détachant sur une fond noir, de l'autre la violence d'un rouge qui envahit l'image, les motifs du châle, les ombres au creux des plis des étoffes jaune-orangé, le fond strié de bleu, et enfin l'encadrement uni qui pousse la couleur à son maximum d'intensité.

J.-P. C. - M.-A. D.

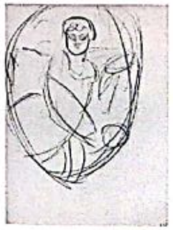
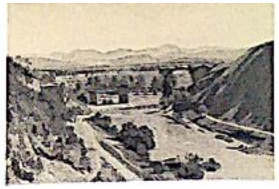


Fig. 270 a
SMITH,
Etude d'après **Madame Rivière** *d'Ingres,*
Londres, Guildhall Art Gallery.



Corot
Le Pont de Narni
Inv. RF 1613

Luigi Filippo Tibertelli, dit De Pisis

Ferrare, 1896 - Milan, 1956

271

Il Ponte di Narni – Omaggio a Corot
1926

Toile.
H. 0,470 ; L. 0,550.
S.D.b.d. : *De Pisis/26.*

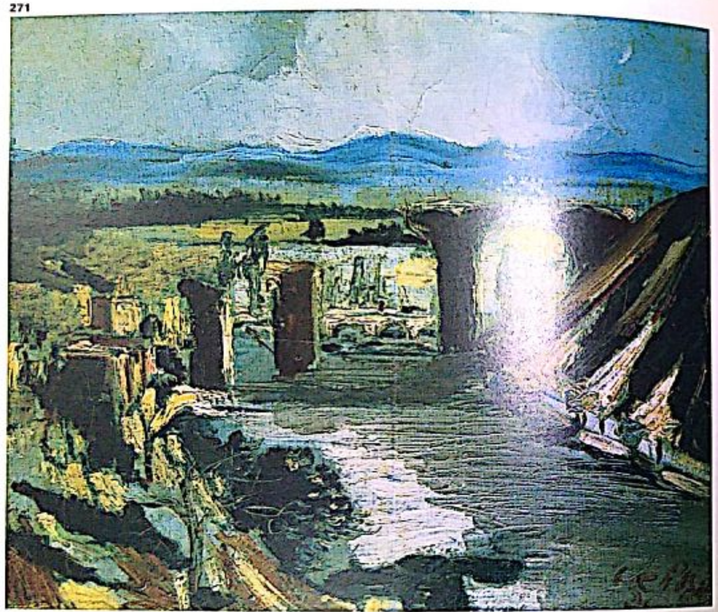
Provenance
Gallerie del Milione, Milan.

Bibliographie
Briganti - De Angelis, 1991, I, p. 132, n° 1926-128.

Expositions
Milan, 1954, p. 51 ; Vérone, 1969, n° 69.

Milan, collection Prof. Augusto Giovanardi.

271



Après avoir engagé sa carrière dans la double voie des lettres et de la peinture, à Ferrare puis à Bologne, De Pisis s'installa à Paris de 1925 à 1939.
De ce séjour particulièrement important pour l'évolution de son œuvre peint, on conserve de nombreux témoignages de ses visites au Louvre, où il lui arrivait de guider les touristes. Sa correspondance avec Olga Signorelli (*Lettere a un'amica*, Milan, 1967) en rend compte à plusieurs reprises : « Paris est vraiment le grand port de la peinture moderne – Le Louvre est un Musée étourdissant » (18 mai 1925, *ibid*, p. 80 ; voir aussi p. 73 et 76). Dans un récit autobiographique, *Il Marchesino pittore*, commencé à Paris en 1925 (publié en 1969), il consacre une longue description aux visiteurs du salon Carré et surtout à une religieuse en train de copier un *Christ portant sa croix* (tableau de la collection Campana, Girolamo Marchesi da Cotignola, MI 608, déposé en 1976 à Avignon, ou Francesco Zaganelli, MI 577, également déposé ?), dont il fit le sujet d'un petit tableau (Briganti-De Angelis, 1929-20, coll. part. ; voir introduction chapitre 1).

Les œuvres du musée retinrent son pinceau pour plusieurs « copies », toutes traitées très librement, intitulées chacune *Omaggio*. En 1926 il brosse vigoureusement ce *Pont de Narni* d'après Corot (RF 1613).
Un format plus carré, des coloris contrastés et un premier plan raccourci mettent en évidence la force de la composition originale : les arches ruinées du pont, correspondant aux lignes de l'horizon montagneux, encadrées par l'oblique des rives pentues.

En 1928 il réalise deux hommages à Fragonard (Briganti-De Angelis, 1928-56, MI 1057, fig. 85 b et MI 1056, fig. a) et un *Bœuf écorché*, référence à Rembrandt, et vers 1938 *Les Trois Grâces*, hommage à Boucher (MI 1023). Enfin, dans un article de 1931 (*L'Arte*, cité *in* Briganti-De Angelis, 1991, p. 185), De Pisis reconnaît s'être inspiré pour ses *Poissons dans un paysage de Pomposa* (*ibid.*, 1928-45) d'un tableau de Bassano du Louvre (probablement *Les Noces de Cana* de Leandro, Inv. 431).

J.-P. C.-M.-A. D.

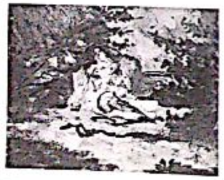
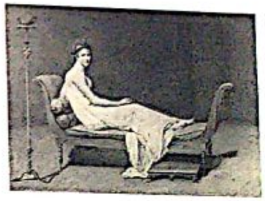


Fig. 271 a
De Pisis,
Omaggio a Fragonard, *1928*,
Paris, collection particulière.



David
Madame Récamier
Inv. 3708

René Magritte

Lessines, 1898 - Bruxelles, 1967

272

Madame Récamier
d'après David, 1967

Bronze.
H. 1,670 ; L. 1,960 ; P. 0,500.
Exemplaire 4/5.

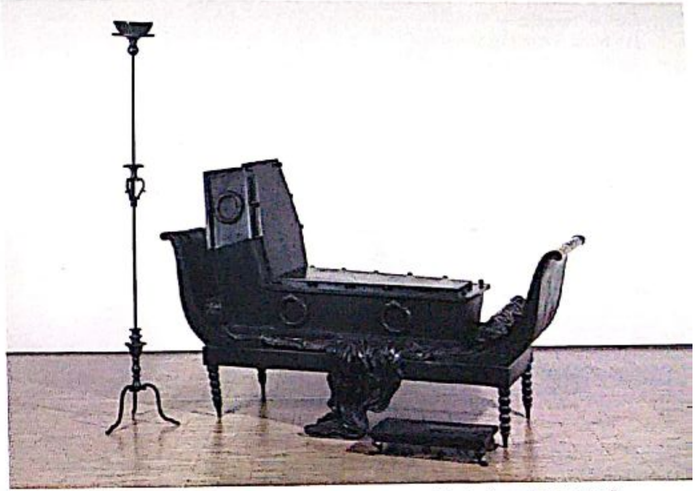
Provenance
Acquis par l'Etat en 1972. Inv. 1976-995.

Bibliographie
Gablick, 1978, p. 173.

Expositions
Londres, 1968 ; Paris, 1979, ill. p. 206 ; Londres, 1992, n° 167.

Paris, musée national d'Art moderne.

272



Cette œuvre fait partie des huit sculptures en bronze que Magritte a réalisées en 1967 à la suite d'une conversation avec son marchand Alexandre Iolas.
Pour chacune de ces sculptures, il a repris le thème d'un de ses tableaux. Le modèle de l'œuvre présentée est *Perspective : Madame Récamier de David* (fig. a). Magritte a suivi la réalisation des cires qui ont été fondues d'après des copies de meubles d'époque, mais il est mort avant qu'elles ne soient achevées. Tous les éléments du mobilier sont de taille réelle et ont été fondus d'après des modèles préexistants, à l'exception du cercueil, fabriqué pour l'occasion.

L'œuvre est imposante, spectaculaire par ses dimensions mais aussi par son sujet.
Le terme « perspective » du titre original a été trouvé par le poète Paul Nougé, grand ami du peintre ; il s'applique à presque tous les tableaux où figurent des cercueils. Il doit être compris dans un double sens, géométrique et temporel. Si le mot « perspective » a disparu dans le titre de la sculpture, c'est peut-être que l'échelle, sinon la brutalité de la sculpture, exclut plus fortement la distance que ne pouvait le faire le tableau. Des cercueils mis à la place et dans les attitudes des personnages qui figurent dans un tableau célèbre sont apparus pour la première fois dans *Perspective : le Balcon de Manet* (1950, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand), d'après le tableau aujourd'hui au musée d'Orsay, puis dans *Perspective : Madame Récamier de Gérard* (1951, coll. part.), cette fois d'après le tableau du musée Carnavalet. S'ils figurent dérisoirement la mort, l'étouffement ou la paralysie que peut engendrer la conscience de sa fatalité, encore renforcée par le bronze, cette ironie paraît particulièrement amère.

F. H.

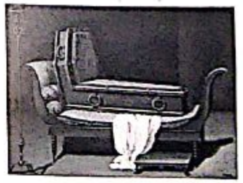


Fig. 272 a
Magritte,
Perspective : Madame Récamier, *1949-1950*,
Londres, collection particulière.

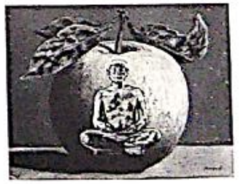
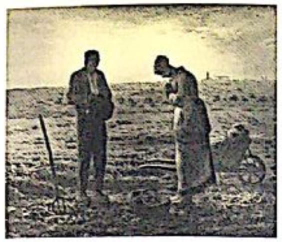


Fig. 272 b
Magritte,
La Place au soleil,
collection particulière.



MILLET
L'Angélus
INV. RF 1877

Salvador
DALÍ
Figueras, 1904 - *Id.* 1989

273

Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques
1933

Bois.
H. 0,240 ; L. 0,192.

Provenance
E.V. Thaw & Co., New York ; acquis le 7 VIII 1975. Inv. 18456.

Bibliographie
Dali, 1963-1978, p. 85 ; Dali, 1971, p. 172 ; Descharnes, 1984, p. 137.

Expositions
(Le tableau fut exposé chez Pierre Colle en 1933 sous le n° 5) ; Rotterdam, 1971, n° 27 ; Paris, 1979, ill. p. 321, cat. n° 263 ; Stuttgart-Zurich, 1989, n° 93 ; Montréal, 1990.

Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada.

Au cours des années 60 et 70, les déclarations fracassantes de Dalí ont donné à ses thèmes obsessionnels le caractère irritant et douteux d'une pose. Pour se défaire de cette mauvaise impression, il est nécessaire de lire ses livres et de regarder ses tableaux avec un peu de recul. On constate alors que sous la façade de son délire, certains objets et certaines œuvres non seulement l'avaient réellement ému, mais étaient apparus très tôt dans sa vie, avant même d'entrer dans son œuvre, pour autant que les deux puissent être séparés.

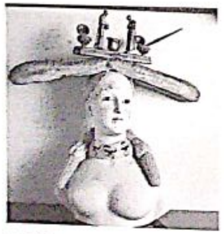


Fig. 273 a
DALÍ,
Buste de femme rétrospectif, *1933*,
collection M. Nellens, Knokke-le-Zoute.

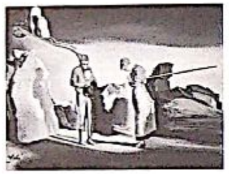


Fig. 273 b
DALÍ,
Les Atavismes du crépuscule, *1933*,
Berne, Kunstmuseum.

Dans son autobiographie, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, il écrit : « On allumait alors, à droite, le corridor donnant accès à la classe et à travers la porte vitrée, je pouvais observer les tableaux peints à l'huile qui décoraient les murs. De ma place, je n'en voyais que deux, l'un représentait une tête de renard sortant d'un terrier et portant une oie morte dans sa gueule, l'autre était une copie de *L'Angélus* de Millet [...] Ce tableau qui produisait en moi une angoisse indéterminée mais si poignante que le souvenir des deux silhouettes immobiles m'accompagna plusieurs années durant, déclenchant toujours le même malaise continuel et louche, ce tableau, dis-je, finit par disparaître de mon imagination jusqu'en 1929. A cette date, j'en trouvais une autre reproduction et je fus repris par le même malaise » (cité *in* cat. exp. Paris, 1979, p. 316-317). C'est à partir de 1932 que le tableau intervient dans sa peinture, et de manière presque systématique pendant deux années.

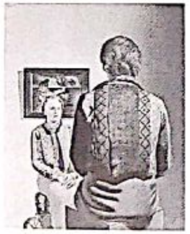


Fig. 273 c
DALÍ,
L'Angélus de Gala, *1935*,
New York, The Museum of Modern Art.

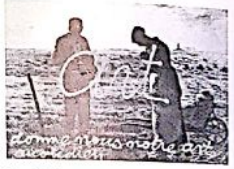


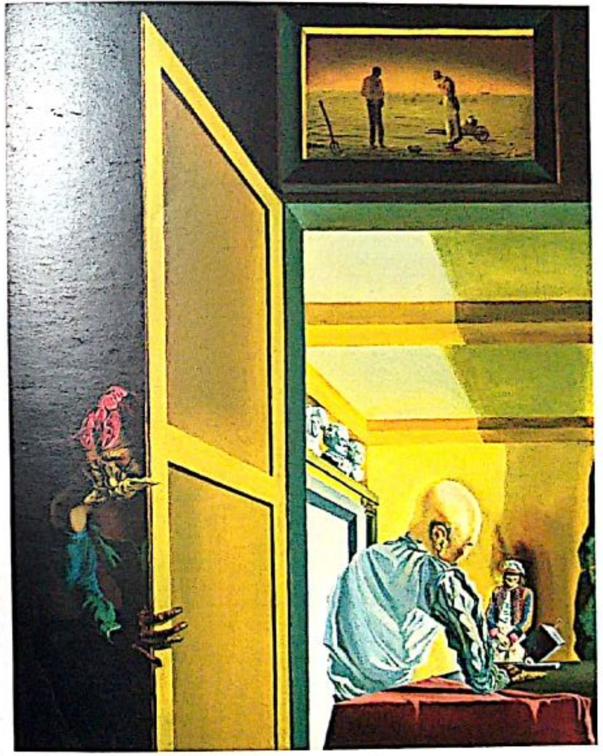
Fig. 273 d
BEN,
Donne-nous notre art quotidien, *1988*,
reproduction sur carton peint,
collection particulière.

Dans ce tableau-ci, le recueillement des deux paysans de Millet apparaît comme un effort de concentration indispensable à la représentation de la scène. Il couronne, à la manière d'une clef de voûte, le rapport énigmatique entre Gala, souriante au fond de la pièce, Lénine assis de dos et Gorki qui se glisse dans l'ombre de la porte. Dalí parvient à donner à *L'Angélus* l'importance d'un événement secret mais essentiel, qui se confond avec l'élaboration de sa peinture : par son explication délirante, paranoïaque (logique) et minutieuse de l'univers, émane du tableau du Louvre (aujourd'hui au musée d'Orsay) non seulement son œuvre de peintre, mais ce qu'elle figure, c'est-à-dire le monde entier, avec le Louvre, ses tableaux et *L'Angélus* lui-même (voir son essai *Le Mythe...*, 1963).

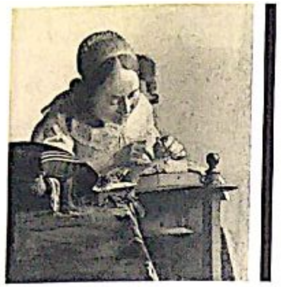
Les œuvres les plus célèbres où Dalí introduit *L'Angélus* sont sa sculpture de 1933 *Buste de femme rétrospectif* (fig. a), une autre peinture, également sur bois, *Les Atavismes du crépuscule* (fig. b), et, toujours en 1933, ses *Illustrations pour les Chants de Maldoror*. Il joue lui-même, en 1935, une « interprétation » de *L'Angélus*, « cagoulé » d'une reproduction du tableau. Enfin, au cours des années 60, époque où il tente une synthèse de ses motifs, *L'Angélus* réapparaît massivement (cat. exp. Paris, 1979, nos 273-274).

F.H.

273



DALÍ



VERMEER
La Dentellière
INV. MI 1448

274

Peinture paranoïaque-critique de la Dentellière de Vermeer

1955

Toile.
H. 0,271 ; L. 0,221.

Provenance
Don anonyme, 1976. Inv. 76-2206.

Exposition
Stuttgart-Zurich, 1989, n° 259.

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

Vermeer apparaît comme la figure par excellence de la virtuosité technique en peinture et de l'attention portée au réel. Conscient de sa propre virtuosité et de sa féconde imagination, Dalí se considère comme le pendant moderne du maître hollandais et tente au travers de son prototype de pousser un regard spéculatif dans les recoins les plus secrets du réel.

Alors que les surréalistes refusaient de se référer à l'art des musées autrement que pour s'y opposer, Dalí n'a cessé de s'interroger sur l'importance du modèle pictural dans sa recherche. « Le modèle », dit-il à Tériade qui le rapporte dans *Le Minotaure* (« Emancipation de la peinture », *Le Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 18), « ne serait pour moi qu'un succulent et gélatineux "pied de porc gratiné" dans lequel, comme chacun sait, la viande molle et superfine ne fait qu'envelopper de ses "délires de douceur nutritives" le véritable et authentique os pelé de l'objectivité, mais le mieux gratiné et le plus savoureux de tous les pieds de porc, qui, pour qu'on fasse appel à la mémoire, est celui du "réalisme", se trouve avoir été flairé depuis des siècles par les nez fins des peintres hollandais et mangé en fin de compte par Vermeer de Delft, lequel ne laissa que l'os refroidi, pour permettre au grand Meissonnier de trouver en le léchant les dernières douceurs fines. » Cette délectation est très sensible la première fois autour de 1925 avec *Femme à la fenêtre à Figueras* (fig. a), où l'on voit une jeune dentellière de dos pastichant le modèle du Louvre, puis, plus nettement, au début du *Chien andalou* (1929) réalisé avec Luis Buñuel, où un livre ouvert à la page d'une reproduction de *La Dentellière* tombe sur le sol. Cependant, à l'âge de neuf ans, juste après s'être douloureusement piqué au coude en se cognant par inadvertance sur une table recouverte de miettes de pain durcies, il est subitement fasciné par la reproduction du tableau qu'il voit dans la chambre de son père tout en pensant à des cornes de rhinocéros (*Journal d'un génie*, Paris, 1964, p. 145).

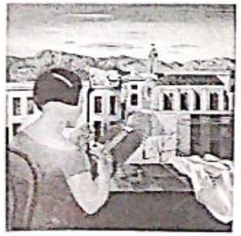


Fig. 274 a
DALÍ,
Femme à la fenêtre à Figueras, *vers 1925*,
collection particulière.

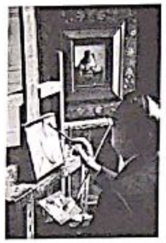


Fig. 274 b
Dalí au Louvre, copiant **La Dentellière** de Vermeer,
photographie de D. Descharnes.

Plus tard, il demandera à copier le tableau au Louvre et sera très surpris de voir apparaître sur la toile ces mêmes cornes. Le tableau évoquera toujours pour lui l'intensité de la première douleur mêlée à la fascination. Il ne pourra plus s'empêcher de sentir l'aiguille de la dentellière s'enfoncer dans son coude et de confondre cette sensation avec l'énergie esthétique dont la force lui paraît pouvoir être rapprochée de celles de l'antimatière et de ses antiparticules, récemment découvertes et sujet de préoccupation dans le contexte de l'immédiat après-Hiroshima, et de l'associer à sa vision simultanée du plaisir et de la souffrance.

Ce modèle revient souvent après son retour des Etats-Unis et constitue le thème central du film commencé en 1954, *L'Aventure prodigieuse de la Dentellière et du rhinocéros*, où l'on voit Dalí copier le tableau de Vermeer au Louvre (fig. b) et peindre au zoo de Vincennes la corne d'un rhinocéros, en contemplation devant une immense reproduction de *La Dentellière* (fig. c).
La référence à la physique nucléaire n'exclue pas l'allusion à l'érotisme, puisque les cornes de rhinocéros apparaissent dans d'autres tableaux sous le nom de « cornes de chasteté », dont la « force explosive » a pour fonction de tenter de défaire la concentration de la dentellière penchée sur son ouvrage et de révéler ses mystères, à la manière des tiroirs dans le corps de *La Vénus de Milo* (1936-1964 ; fig. 282 b), troisième grande référence de Dalí au Louvre.

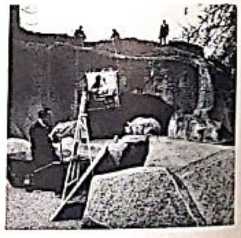
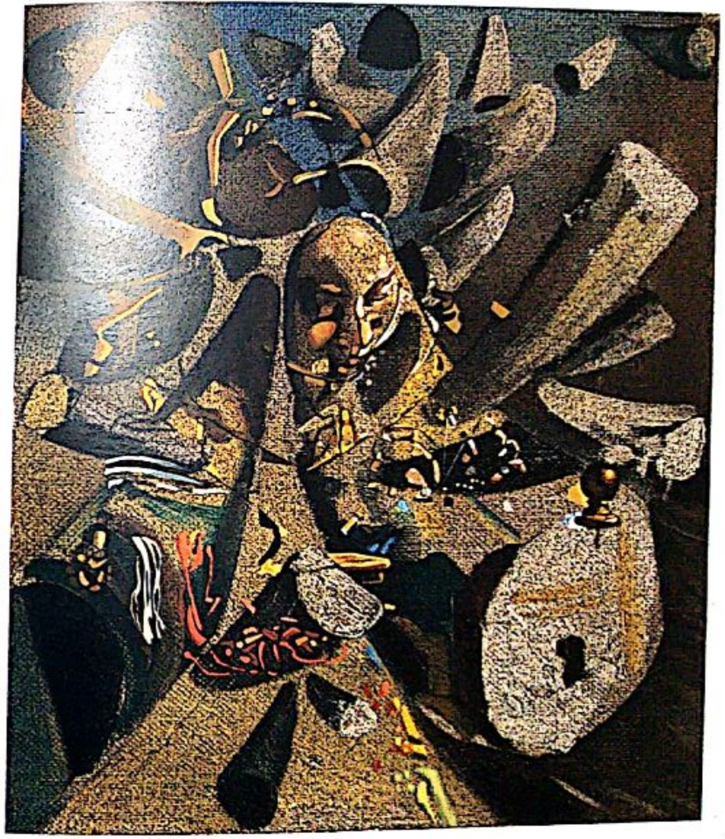


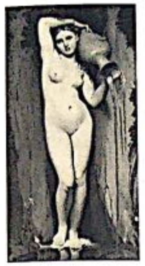
Fig. 274 c
Image de **L'Aventure prodigieuse de la Dentellière et du rhinocéros.**

Enfin, de la même année, il existe une version sculptée de ce tableau, *Buste rhinocérotique de la Dentellière de Vermeer* (1955 ; coll. Robert Descharnes).

F. H.

274





INGRES
La Source
INV. RF 219

Joan
MIRÓ
Barcelone, 1893 - Palma, 1983

275

Projet de couverture pour le Minotaure
1934

Papiers, photographie, carte postale collés et encre sur papier.
H. 0,310 ; L. 0,240.

Provenance
Coll. Albert Skira.

Expositions
Paris-Genève, 1987-1988, n° 199 ;
Barcelone, 1990-1991, p. 93.

Genève, collection particulière.

Ce projet de couverture pour la revue d'Albert Skira, *Le Minotaure*, n'a pas été utilisé. Celle qui fut réalisée pour le numéro 7 (1934), également par Miró, plus violente que celle-ci, insiste non pas sur les rapports ambigus entre l'Ariane-Source d'Ingres et le Monstre, mais sur la cruauté hallucinée de ce dernier et sur l'ingéniosité mise en œuvre par Thésée.

Miró ne semble pas s'être beaucoup expliqué sur les relations qu'il entretenait avec le musée du Louvre. Ce qui sûrement l'intéressait dans la carte postale qu'il a employée ici, c'est qu'il s'agisse de la reproduction d'un tableau très célèbre, dont il s'est servi d'une manière peut-être narquoise pour souligner la pureté de la jeune captive, pureté qui, par l'astuce du procédé photographique, entretient un rapport qu'il est difficile de ne pas qualifier d'objectif avec le Minotaure, dont la tête n'est autre que la photographie découpée d'un paisible bovin au milieu de son pré.

Miró est resté très discret sur l'élaboration de sa peinture. La liberté que prenaient les méandres de son cheminement intérieur lui paraissait s'opposer à la revendication d'une filiation artistique affichée. En illustration d'un article de Tériade, « Emancipation de la peinture », publié dans le numéro 3-4 (1933) de la revue, on peut voir neuf états distincts des rapports entre Ariane, le Minotaure et Thésée. Ils forment probablement les états préparatoires à la couverture non utilisée. Dans son article, Tériade rapporte des propos de Miró : « il m'est difficile de parler de ma peinture, car elle est toujours née dans un état d'hallucination, provoqué par un choix quelconque, objectif ou subjectif, et duquel je suis entièrement irresponsable ».

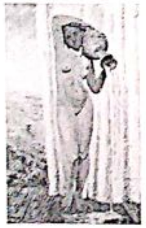
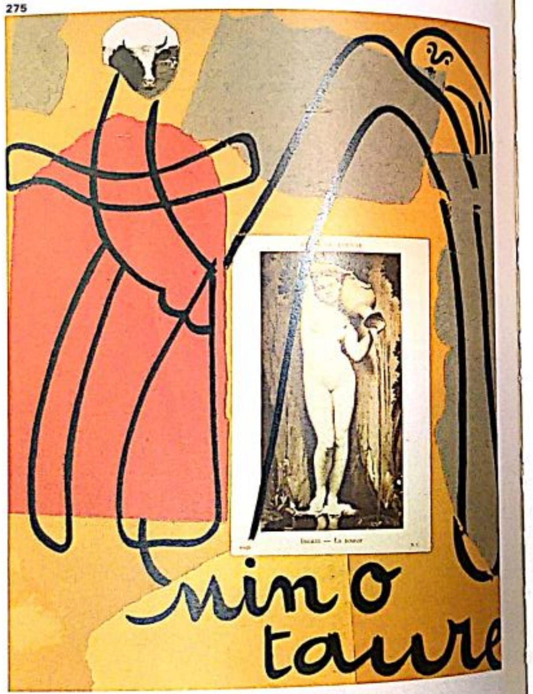


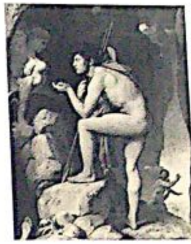
Fig. 275 a
MAGRITTE,
Les Bons Jours de Monsieur Ingres,
vers 1943,
Suède, collection particulière.

275



L'exemple le plus célèbre d'utilisation d'une œuvre d'art ancien par Miró est l'*Intérieur hollandais II* d'après un tableau de Jan Steen, conservé à Vienne (1928, Venise, fondation Guggenheim).

F. H.



INGRES
Œdipe et le Sphinx
INV. RF 218, détail

Marcel
DUCHAMP
Blainville, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968

276

Morceaux choisis d'après Ingres, II
1968

Eau-forte en couleurs, 2e état.
H. 0,505 ; L. 0,325.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Schwarz, 1969, n° 404 b.

Exposition
Milan, 1969, n° 7 a.

Milan, collection Arturo Schwarz.

« Je n'ai pas, quand je vais dans un musée, cette espèce de stupéfaction, d'étonnement ou de curiosité devant un tableau. Jamais » (P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, 1967, p. 123-124). Aussi, Marcel Duchamp n'hésite-t-il pas à emprunter une « baigneuse » au *Bain turc* et l'Œdipe à *Œdipe et le Sphinx* pour les associer à la manière de deux mots et former un calembour visuel. La main de la première se superpose en effet à celle du second, de telle sorte que l'attitude des deux figures forme une composition très voisine de celle du *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour* de Gérard – à la différence toutefois que le geste d'Œdipe s'intéressant à la jeune femme, qui pourrait être Jocaste, est trop peu retenu pour appartenir à la peinture classique. Ce détail légèrement choquant est l'axe autour duquel tourne la série de gravures des *Morceaux choisis* (*Morceaux choisis d'après Ingres I* est plus provocant encore, puisque le lien entre les deux figures empruntées est le manche d'une guitare ; fig. a). L'érotisme du *Bain turc* et le destin rampant de l'*Œdipe* se trouvent, sinon annulés, du moins éloignés par l'éclat de rire, ou le malaise, que peut provoquer l'ironie graveleuse de ce détail. Le trait fin du dessin, son traitement sobre et froid propre à un report mécanique et encore augmenté par le procédé de la gravure, donnent à toute cette série « la précision, la beauté et l'indifférence » qui sont à l'œuvre de Duchamp ce que « le luxe, le calme et la volupté » sont à celle de Matisse.

A la question « Est-ce que vous visitez les musées ? » Marcel Duchamp répondait à Pierre Cabanne : « Presque jamais. Je n'ai pas été au Louvre depuis vingt ans. Cela ne m'intéresse pas à cause de ce doute que j'ai sur la valeur des jugements qui ont décidé que tous ces tableaux seraient présents au Louvre au lieu d'en mettre d'autres dont il n'a jamais été question et qui auraient pu y être. Au fond, on se satisfait très bien de cette opinion qu'il existe une sorte d'engouement passager, une mode basée sur un goût momentané ; ce goût momentané disparaît et malgré tout certaines choses durent encore. Cela ne s'explique pas très bien et cela ne se défend pas forcément non plus » (*ibid.*, p. 132).

Duchamp se montre ainsi en cohérence avec ce qui fut sa position toute sa vie – un mépris assez fort pour le type d'adoration suscité par la peinture et qu'il a tenté de « défaire » depuis son premier et scandaleux *Nu descendant un escalier*, puis *L.H.O.O.Q.* (cat. 306) – et qui ici trouve *in extremis* un sursaut de vigueur et d'ironie. Il souligne par son « amélioration » des maîtres anciens leur pompe et parvient à tourner en dérision la « copie » de maître par le pastiche, n'omettant pas, bien sûr, d'y inclure les reprises qu'il fait lui-même de ses œuvres à partir de ses *Boîte-en-valise* commencées à la fin des années 30 jusqu'à ses *Morceaux choisis*. A quelques mois de sa mort, il vérifie avec humour la phrase de La Rochefoucauld (maxime 133) : « Les seules bonnes copies sont celles qui nous font voir le ridicule des méchants originaux. »

F. H.

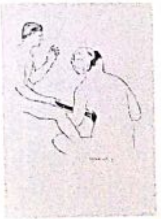
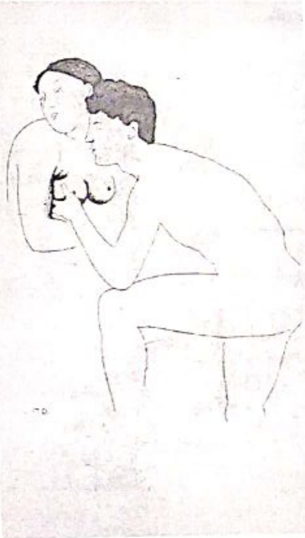
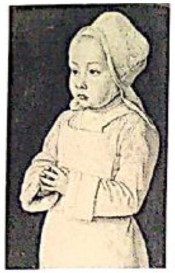


Fig. 276 a
DUCHAMP,
Morceaux choisis d'après Ingres I,
collection particulière.

276





Jean Hey,
dit le Maître de Moulins
Suzanne de Bourbon
Inv. RF 1754

Joseph
Cornell
Nyack (New York), 1903 - Flushing (*Id.*), 1972

277

Œuvres diverses
1954

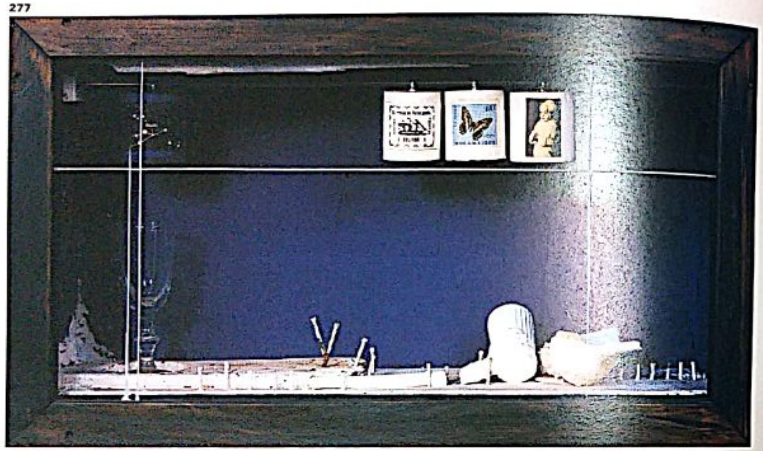
Boîte en bois, fermée d'une vitre et contenant divers éléments : pipe de plâtre, verre à pied, tringle en métal, coquillage, clous, timbres et reproductions offset collées sur bois.
H. 0,231 ; L. 0,490 ; P. 0,111.

Provenance
Galerie Karsten Grave.

Exposition
Paris, 1992, p. 52-53.

Cologne, collection particulière.

277

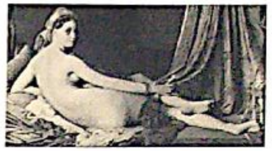


La francophilie de Cornell n'est pas seulement sensible dans sa participation à l'esprit poétique du surréalisme, qu'il oriente vers Duchamp plus que vers Breton, elle l'est également dans beaucoup de ses « vitrines » et collages, où figurent très concrètement de vieux livres français et des reproductions d'œuvres du Louvre comme le *Gilles* de Watteau (fig. 297 c).

Le genre particulier qu'il a ainsi développé dans plusieurs centaines de ces boîtes propose des constructions mentales où reviennent souvent les mêmes thèmes : oiseaux, pipes, soleils et tableaux. Représenté symboliquement, le musée est un lieu global et universel, une construction mentale et transportable. Cornell n'a jamais voyagé très loin de son quartier new-yorkais et n'est jamais entré dans un Louvre qu'il a préféré convoquer dans son œuvre. La longue intériorisation de ses références apparaît dans ses boîtes aussi imprévisibles et insaisissables que des bulles de savon, rappelées par la pipe posée au premier plan et nécessaire à leur fabrication.

Le portrait d'enfant du maître de Moulins (Jean Hey), identifié aujourd'hui comme celui de la petite *Suzanne de Bourbon*, paraît avoir particulièrement plu à Cornell, qui l'a employé dans de nombreuses « vitrines ».
Cette représentation ancienne de l'enfance rappelle qu'au centre de ses constructions de souvenirs et de rêves, le temps passé est toujours plus loin qu'il ne paraît : de siècle en siècle, le visage de l'enfance reste identique.

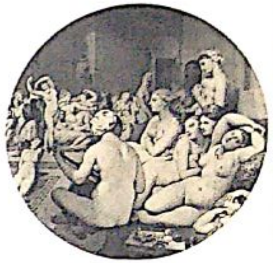
F. H.



Ingres
La Grande Odalisque
Inv. RF 1158

■

Marcel
Broodthaers
Bruxelles, 1924 - Cologne, 1976



Ingres
Le Bain turc
Inv. RF 1934

278

Musée-Museum
1972

Impression offset et cartes postales insérées.
Exemplaire 91 et 54/100.
H. 0,505 ; L. 0,750.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Exposition
Paris, 1991, p. 25.

Cologne, par courtoisie de la Galerie Michael Werner.

C'est en 1962, le jour de sa rencontre avec Piero Manzoni qui le certifie « œuvre d'art authentique », que Marcel Broodthaers « mesure la distance qui sépare le poème d'une œuvre d'art matérielle » (cité *in* cat. exp. Paris, 1991, p. 47). Il décide de devenir artiste et, deux ans plus tard, plâtre les derniers exemplaires de son recueil de poésie *Pense-Bête* pour en faire une sculpture. Sur le mode de « Ceci n'est pas une pipe » de René Magritte, sa principale référence est Mallarmé, qui est aux yeux de Broodthaers « le véritable fondateur de l'art moderne ».

Le 28 septembre 1969, il inaugure son environnement, le « Musée d'art moderne, département des Aigles ; section XIX^e siècle » dans un appartement au 30, rue de la Pépinière, à Bruxelles, en reprenant une idée vieille d'un an. En plus d'un jardin et d'une tortue, il installe des caisses de transport (vides), dont certaines servent d'écran de projection à des diapositives reproduisant des cartes postales, ainsi que des panneaux de cartes postales sur les murs. Toutes reproduisent certains grands chefs-d'œuvre du XIX^e siècle (David, Meissonnier et Ingres, dont il admire particulièrement le portrait de *Mademoiselle*

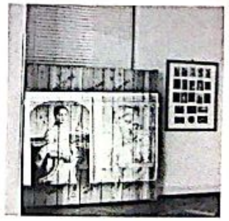
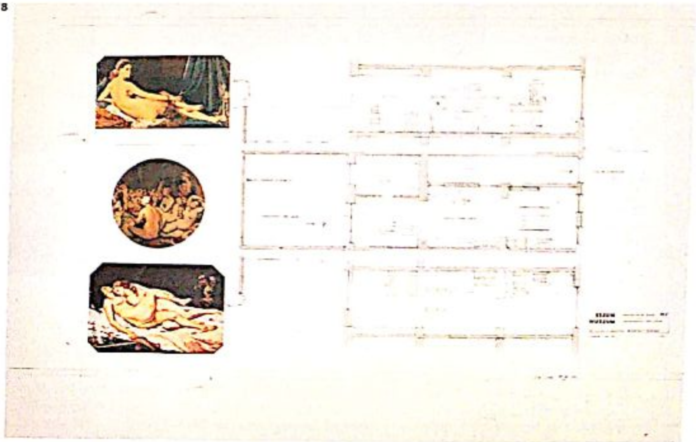
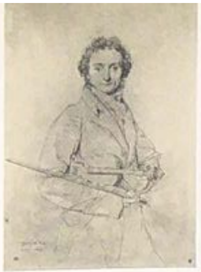


Fig. 278 a
Broodthaers,
Diapositives (projections sur écran spécial [des caisses]), *1968*.

278





INGRES
Portrait de Paganini
département des Arts graphiques
Inv. RF 4381

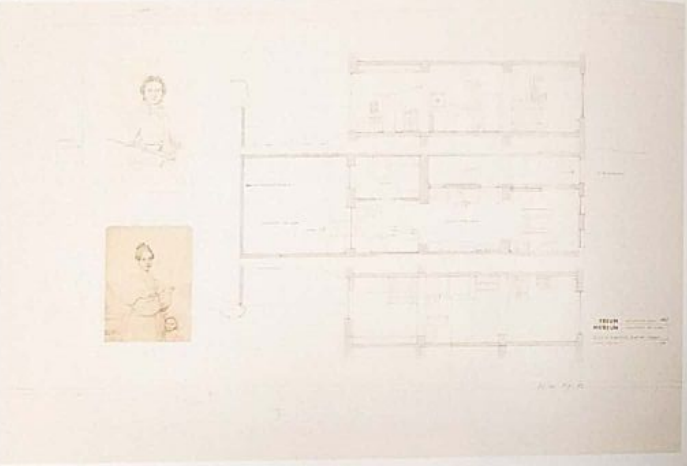
BROODTHAERS

Rivière ; fig. a). Il s'agit « initialement de la contestation [...] une contestation de la notion de musée telle qu'elle est appliquée un peu partout, mais comme beaucoup de choses en art qui naissent d'une idée simple, cette chose devient évidemment autre [...], j'ai finalement posé une autre question : celle de la nature de l'œuvre, celle du public » (extrait de l'interview de Ludo Beckers, 13 décembre 1969, cité *in* cat. exp. Paris, 1991, p. 189).

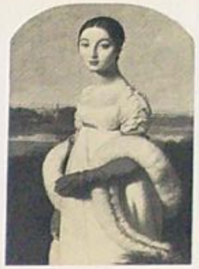
Les deux planches du multiple *Musée-Museum* ont été éditées par la Société des amis (Museumverein) du musée de Mönchengladbach pour servir de « cadeaux annuels ». Le plan reproduit est une élévation de l'appartement où l'exposition de 1969 eut lieu. Il indique le positionnement des caisses et des cartes postales. Les cartes postales utilisées sont, d'une part, en couleurs, *La Grande Odalisque* (RF 1158), *Le Bain turc* (RF 1934) d'Ingres et *Les Dormeuses* de Courbet du Petit Palais, et, d'autre part, en noir et blanc, les portraits dessinés de *Paganini* (Inv. RF 4381) et de *Madame Baltard* (coll. part.) d'Ingres.

F. H.

278



Larry
RIVERS
New York, 1923



INGRES
Mademoiselle Rivière
Inv. MI 1447

279

I Like Ingres, A copy
1962

Huile et crayon sur toile.
H. 1,524 ; L. 1,068.
S.D.b.d. : *Rivers'62.*

Provenance

Tibor De Nagy Gallery, New York ; acquis par Joseph H. Hirshhorn, New York, en janvier 1963, qui le donne en mai 1966. Inv. 19664285.

Bibliographie

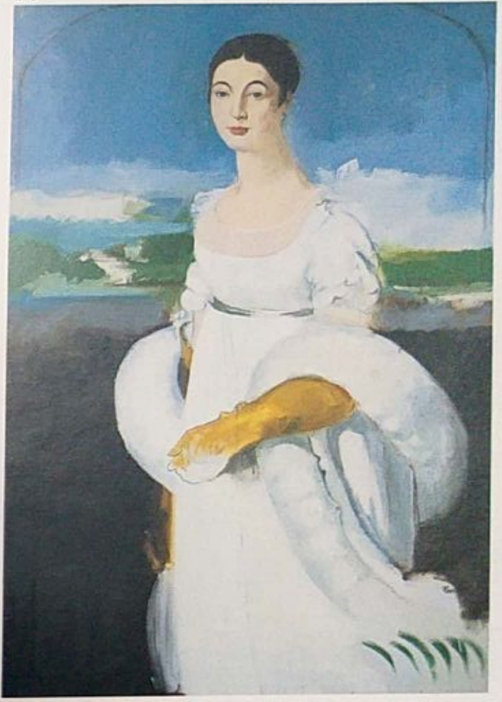
Rudikoff, 1963, p. 77 ; Brookner, 1964, p. 298 ; Lynton, 1964, p. 73 ; Simon, 1966, p. 20, repr. p. 21 ; Hunter, 1990, p. 88.

Expositions

Londres, 1964, nº 7 ; Hanovre, 1980-1981, nº 35, ill. p. 155 ; New York, 1990, nº 31, p. 6.

Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

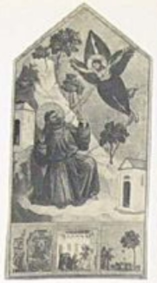
279



Promoteur du décalage qui existe entre ce que l'on perçoit et ce que l'on sait, Larry Rivers s'est fait une spécialité du détournement des tableaux de maîtres (Rembrandt, David, Cézanne, Manet, etc.).
Très intéressé par les processus de séduction amoureuse, Rivers en expose les faits d'une manière froide et parfois ambiguë ;
il ne pouvait être indifférent au portrait de *Mademoiselle Rivière* d'Ingres, dont l'animalité potentielle (représentée allusivement par les gants disproportionnés, le boa de fourrure blanche, la place accordée au ventre par rapport à la tête et un visage de fouine) contraste avec la volonté affichée de répondre à une commande, et de peindre l'une des plus délicates adolescentes de la peinture du siècle dernier.
Le pastiche de Rivers (le titre indique abusivement « copie »), semble presque inoffensif à côté de son modèle, bien que le visage et l'attitude générale plus détendue de la jeune fille appartiennent au XXe siècle.
Il s'agit d'une réactualisation qui, contrairement à beaucoup d'autres réalisations de l'artiste, se tient en retrait de sa référence (d'où peut-être la timidité du titre) en se contentant de traiter d'une manière enlevée, et comme gommée, le paysage et les détails du costume. Ce retrait est d'ailleurs renforcé par la perte d'arrogance entre le modèle et son application moderne, son regard évasif et consentant de proie disposée à être saisie.

En dehors d'un dessin d'après *Eliézer et Rébecca* de Poussin (cat. 125), Larry Rivers a détourné la *Psyché* de Gérard en un projet de couverture pour un ouvrage intitulé *L'Art de l'amour* (fig. 285 a).

F. H.



GIOTTO
Saint François d'Assise recevant les stigmates
INV. 309

Ellsworth
KELLY
Newburgh (New York), 1923

280

Etude d'après **Saint François recevant les stigmates** *de Giotto, 1949*

Gouache.
H. 0,558 ; L. 0,431.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Collection de l'artiste.

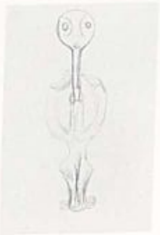
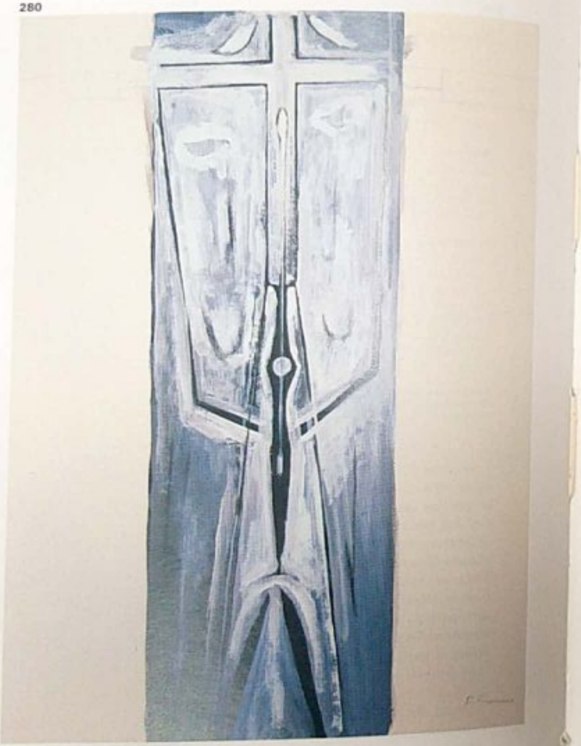


Fig. 280 b
KELLY,
Etude d'après un **Fragment de tête d'épingle** *du Louristan, 1949*,
collection de l'artiste.

280



« Très vite, après mon arrivée à Paris [fin 1948], j'ai pris conscience que la peinture figurative ne m'intéressait plus. Je cherchais une nouvelle voie, je passais mes journées au Louvre et au musée Guimet » (cité *in* cat. exp. Paris, 1992, p. 180).

Le séjour parisien de Kelly durera six ans, pendant lesquels il établit, dans un isolement presque complet, une nouvelle échelle pour une peinture qui sera l'un des développements les plus saisissants des papiers collés de Matisse.

Kelly passe le temps de ses visites au Louvre à dessiner des détails qui le frappent dans certaines statuettes du Louristan (fig. b) et la peinture de Giotto. Dans ce dernier cas, c'est surtout la vision de saint François qui l'intéresse : après son retour dans l'atelier, Kelly dessine la figure ailée du Christ traitée en quatre étapes successives (encres, fig. a) pour aboutir à une ligne brisée mais ininterrompue avec, en son milieu, une ligne isolée verticale, formant une longue plaie centrale. En liant par un seul trait la forme de l'apparition peinte par Giotto, dessinée sans lever la main, il élargit le contenu du modèle. La gouache exposée donne une expression picturale à cette recherche. Plus tard, quand il commencera ses grands panneaux monochromes, il dira : « la forme de ma peinture est son contenu ».

Il isole certains détails saillants et extérieurs avec une acuité qui est en opposition avec la peinture dominante des années de l'après-guerre. En dehors des salles du Louvre, dans les rues de Paris, sur les bords de la Seine, il utilisera un peu plus tard les photographies de figures que forment fortuitement des ombres, des reflets sur la Seine ou des taches sur de vieux murs, pour en faire des dessins et ses premières peintures abstraites.

F. H.

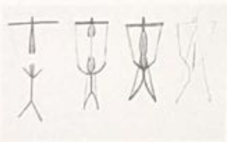
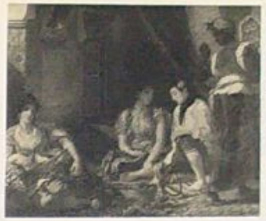


Fig. 280 a
KELLY,
Etudes d'après **Saint François recevant les stigmates** *de Giotto, 1949*,
collection de l'artiste.



DELACROIX
Femmes d'Alger dans leur appartement
INV. 3824

Roy
LICHTENSTEIN
New York, 1923

281

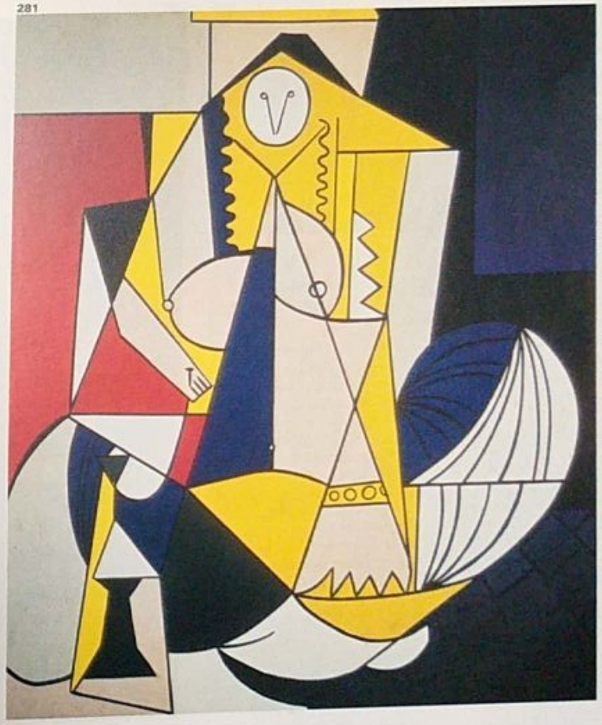
Femme d'Alger
1963

Toile.
H. 2,030 ; L. 1,720.

Bibliographie
Lipman et Marshall, cat. exp. New York, 1978, p. 114-115.

Greenwich, collection Mr. et Mrs. Peter M. Brandt.

281



Le goût de Lichtenstein pour l'art comme sujet central de sa peinture se manifeste très tôt. Dès ses premiers tableaux de « bandes-dessinées », on devine un second niveau de lecture, comme dans *Look Mickey*..., 1961 (Donald Duck croyant ferrer un gros poisson alors qu'il est pris à son propre hameçon). Cette disposition d'esprit se développe de façon spectaculaire au cours des années 60 et 70. Sous les apparences anodines d'un procédé uniforme qui le caractérise, il exploite les chefs-d'œuvre et les styles de l'art. Il oblige ainsi le spectateur à s'interroger sur les automatismes de son regard, sur les parts de l'authentique et de l'artificiel.

Femme d'Alger d'après Picasso constitue son premier grand pastiche. Il précède l'exploitation systématique qu'il en fera à partir de 1966 avec ses « Modern Paintings ».

Monet, Matisse, Léger, Mondrian et surtout Picasso sont les vedettes de ses appropriations. Ce qui semble amuser Lichtenstein, c'est de pasticher un pastiche, en tirant toutefois plus vers Picasso que vers Delacroix, dont la paternité s'en trouve brouillée (voir interview de l'artiste avec Alloway dans *Roy Lichtenstein*, 1983, où l'artiste dit que l'utilisation de Vélasquez par Picasso lui paraît plus *funny* que la peinture de Van Gogh). L'étonnant changement de format par ce choix d'un détail provenant à la fois de Picasso et de Delacroix, fait de la peinture de Lichtenstein une œuvre qui n'a plus qu'un contact partiel avec son origine, au point de s'en trouver suspendue entre deux états. Un peu comme une espèce animale ou végétale qui, à force de croisements, serait devenue une espèce encore trop jeune pour être considérée comme nouvelle.

Lichtenstein reprend la figure de gauche de la version du 6 février 1955 des *Femmes d'Alger* de Picasso, et non le tableau du 9 février montrant la figure seule dans une interprétation voisine mais plus fragmentée.

F. H.

La Vénus de Milo
vers 100 av. J.-C
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
Ma 399

Jim
DINE
Cincinnati (Ohio), 1935

282

Black Vénus
1991

Teinture noire sur bois d'érable.
H. 2,000 ; L. 0,670 ; 0,650.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Expositions
New York, 1991, ill. p. 45 ; Turin, 1992, n° 1.48.

New York, par courtoisie de la Galerie Pace.

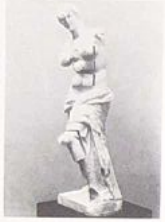


Fig. 282 b
Salvador Dalí,
Vénus de Milo aux tiroirs,
1936-1964, bronze,
collection particulière.

A la lisière de la constellation des artistes du pop art américain, Jim Dine s'est très tôt intéressé aux objets quotidiens et particulièrement aux outils (scies, marteaux, palette de peintre, etc.), en parvenant à suggérer leur violence virtuelle.

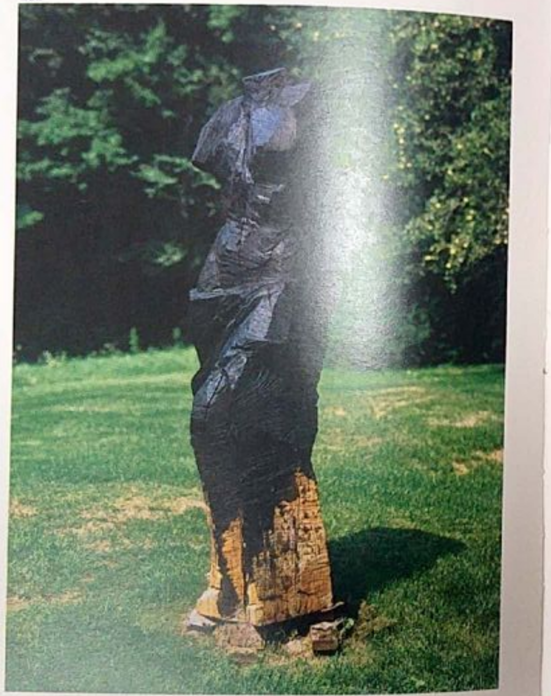
A partir de la fin des années 60 apparaissent des fragments du corps humain, notamment la figure stylisée du cœur qui, pendant d'assez longues années, sera superposée à son œuvre. Puis une série de ses robes de chambre, suivie de grands autoportraits nus et de modèles imposent la figure humaine et permettent après coup de constater que le traitement pop de l'objet, qui est toujours chez lui d'une facture très emportée, s'inscrit dans une tradition de l'art où natures mortes et nus ne forment qu'une seule figure. C'est avec la conscience d'appartenir à cette tradition qu'il peint à partir de la fin des années 70 les premières œuvres d'après l'art ancien, comme *Small Statue Drawing* (1978, coll. part.), une sculpture égyptienne. Il est alors l'un des tout premiers artistes à être « revenu » sous couvert de l'art des musées à un art plus synthétique.

En 1983, il commence ses *Vénus* (de Milo), qui apparaissent semblables, un peu par hasard après qu'il eut rogné la tête et les bras à l'une de ses sculptures au cours de son exécution. Ce thème, qui tient aujourd'hui une place centrale dans son œuvre, fait le lien entre l'esprit de ses objets des premières années, leur violence et les recherches classiques qui suivirent.

Bien que grossièrement taillée dans le bois et imparfaitement badigeonnée de noir, cette *Vénus* conserve une grâce que l'évocation de son modèle ne suffit pas à élucider.

F.H.

282



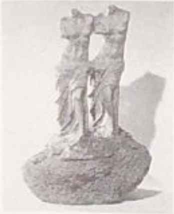


Fig. 282 a
Dine,
Etude pour deux Vénus, *1983*,
collection particulière.

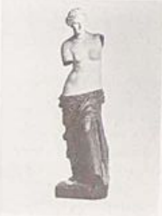
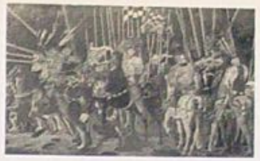


Fig. 282 c
René Magritte,
Les Menottes de cuivre,
Paris, collection particulière.



Uccello
La Bataille de San Romano
Inv. MI 469

Brice
MARDEN
New York, 1938

283

Hommage to Art n° 6
1973

Collage, cire, crayon, graphite sur papier chiffon.
H. 0,766 ; L. 0,575.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Expositions
Paris, 1973 ; Paris, 1975 ; Villeneuve-d'Ascq, 1992, n° 195.

Paris, collection Yvon Lambert.

La série *Hommage to Art*, réalisée de 1973 à 1974, permet à Marden de confronter la complexité des surfaces colorées d'une seule couleur, utilisées dans ses tableaux depuis 1964, à certains chefs-d'œuvre. Au regard des peintures qu'il a faites depuis, on comprend que Brice Marden se soit intéressé à *La Bataille* d'Uccello, particulièrement remarquable par le jeu savant des volumes, des couleurs et des surfaces colorées, évident surtout dans la partie inférieure du grand tableau. Cet usage (plus que cet emprunt) de l'un des tableaux les plus froidement réfléchis de l'histoire de l'art permet de voir combien une surface colorée est tout autre chose qu'un ennuyeux principe monochrome. Une couleur isolée contient une infinie potentialité de profondeurs, de nuances et de rythmes, qui varieront encore selon les proportions du rectangle sur lequel elle est appliquée. La réduction et la multiplication que permet la reproduction paraissent donner à l'œuvre de Marden une composition qui est comme en germe dans une partie du tableau, le regard du spectateur se chargeant de la développer sur la totalité de sa surface.
Il est curieux de voir combien le tableau d'Uccello se prête à la reproductibilité technique, dont la carte postale est une des premières expressions. Les têtes de certains chevaux – entre autres sujets – sont peintes à l'identique, comme si elles avaient été imprimées en plusieurs exemplaires. Une démultiplication que les cartes postales étendent hors de l'œuvre, en direction de la surface réceptive peinte par Marden.

F.H.

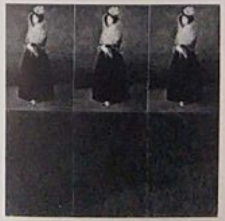
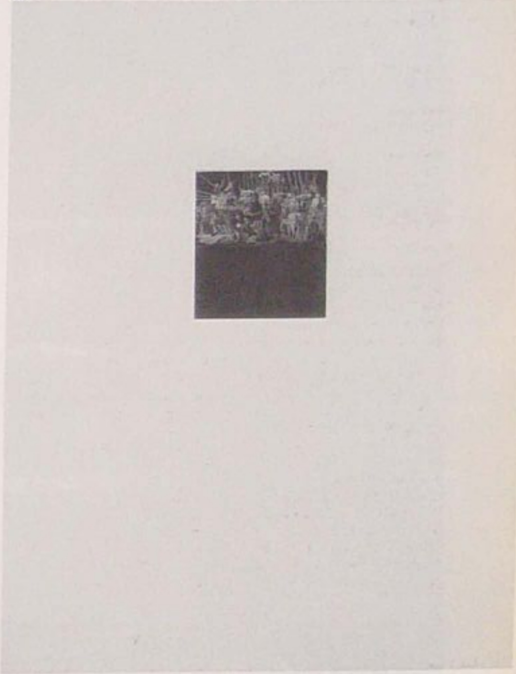
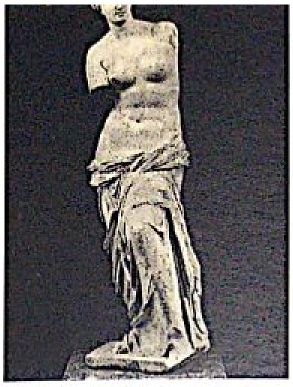


Fig. 283 a
Marden,
Hommage to Art n° 2, *1973*,
Rome, collection Ugo Ferranti.

283





La Vénus de Milo
vers 100 av. J.-C
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
Ma 399

Jim
DINE
Cincinnati (Ohio), 1935

282

Black Vénus
1991

Teinture noire sur bois d'érable.
H. 2,000 ; L. 0,670 ; 0,650.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Expositions
New York, 1991, ill. p. 45 ; Turin, 1992, nº 1.48.

New York, par courtoisie de la Galerie Pace.

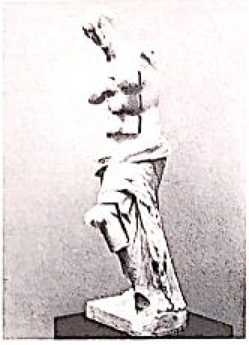
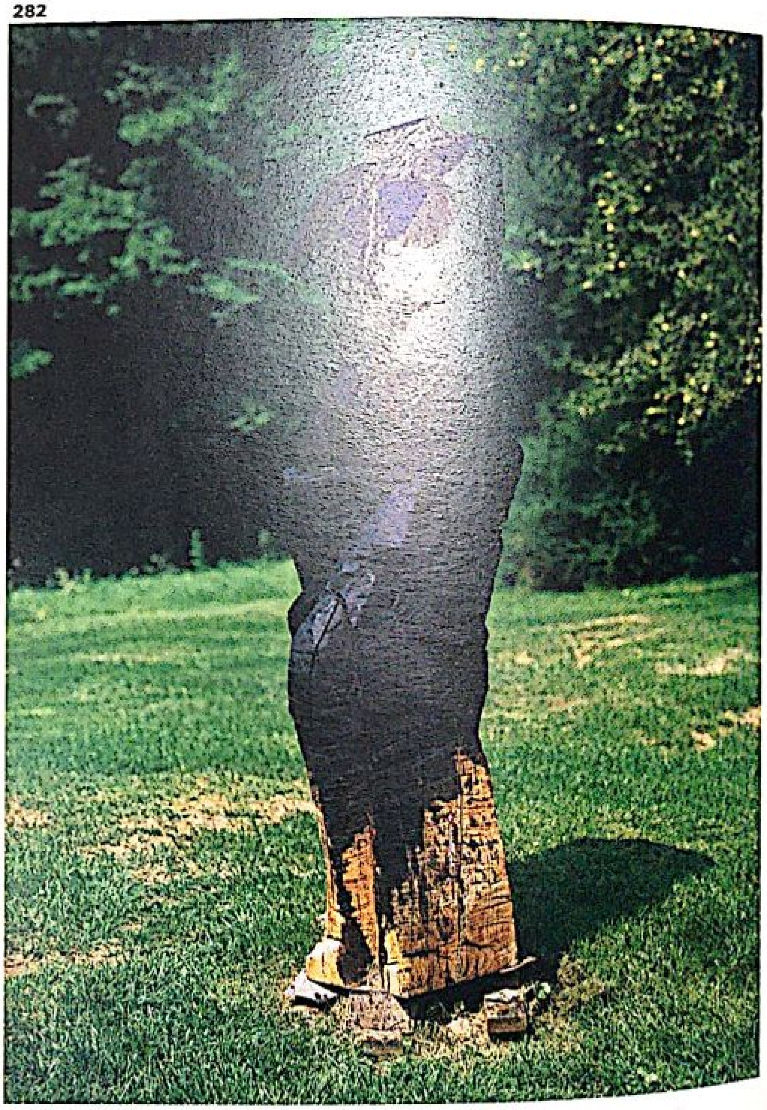


Fig. 282 b
Salvador Dalí,
Vénus de Milo aux tiroirs,
1936-1964, bronze,
collection particulière.

282



A la lisière de la constellation des artistes du pop art américain, Jim Dine s'est très tôt intéressé aux objets quotidiens et particulièrement aux outils (scies, marteaux, palette de peintre, etc.), en parvenant à suggérer leur violence virtuelle.

A partir de la fin des années 60 apparaissent des fragments du corps humain, notamment la figure stylisée du cœur qui, pendant d'assez longues années, sera superposée à son œuvre. Puis une série de ses robes de chambre, suivie de grands autoportraits nus et de modèles imposent la figure humaine et permettent après coup de constater que le traitement pop de l'objet, qui est toujours chez lui d'une facture très emportée, s'inscrit dans une tradition de l'art où natures mortes et nus ne forment qu'une seule figure. C'est avec la conscience d'appartenir à cette tradition qu'il peint à partir de la fin des années 70 les premières œuvres d'après l'art ancien, comme *Small Statue Drawing* (1978, coll. part.), une sculpture égyptienne. Il est alors l'un des tout premiers artistes à être « revenu » sous couvert de l'art des musées à un art plus synthétique.

En 1983, il commence ses *Vénus* (de Milo), qui apparaissent semblables, un peu par hasard après qu'il eut rogné la tête et les bras à l'une de ses sculptures au cours de son exécution. Ce thème, qui tient aujourd'hui une place centrale dans son œuvre, fait le lien entre l'esprit de ses objets des premières années, leur violence et les recherches classiques qui suivirent.

Bien que grossièrement taillée dans le bois et imparfaitement badigeonnée de noir, cette *Vénus* conserve une grâce que l'évocation de son modèle ne suffit pas à élucider.

F. H.

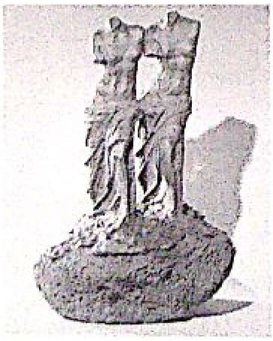


Fig. 282 a
Dine,
Etude pour deux Vénus, *1983,*
collection particulière.

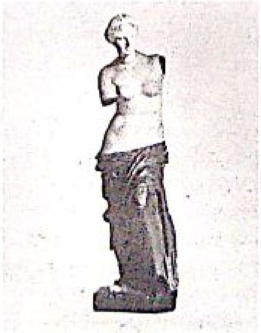
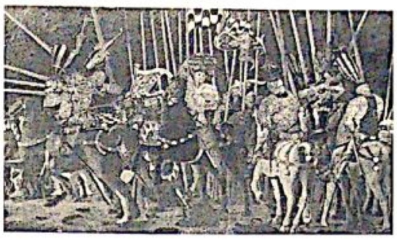


Fig. 282 c
René Magritte,
Les Menottes de cuivre,
Paris, collection particulière



Uccello
La Bataille de San Romano
Inv. MI 469

Brice
MARDEN
New York, 1938

283

Hommage to Art n° 6
1973

Collage, cire, crayon, graphite sur papier chiffon.
H. 0,766 ; L. 0,575.

Provenance
Atelier de l'artiste.

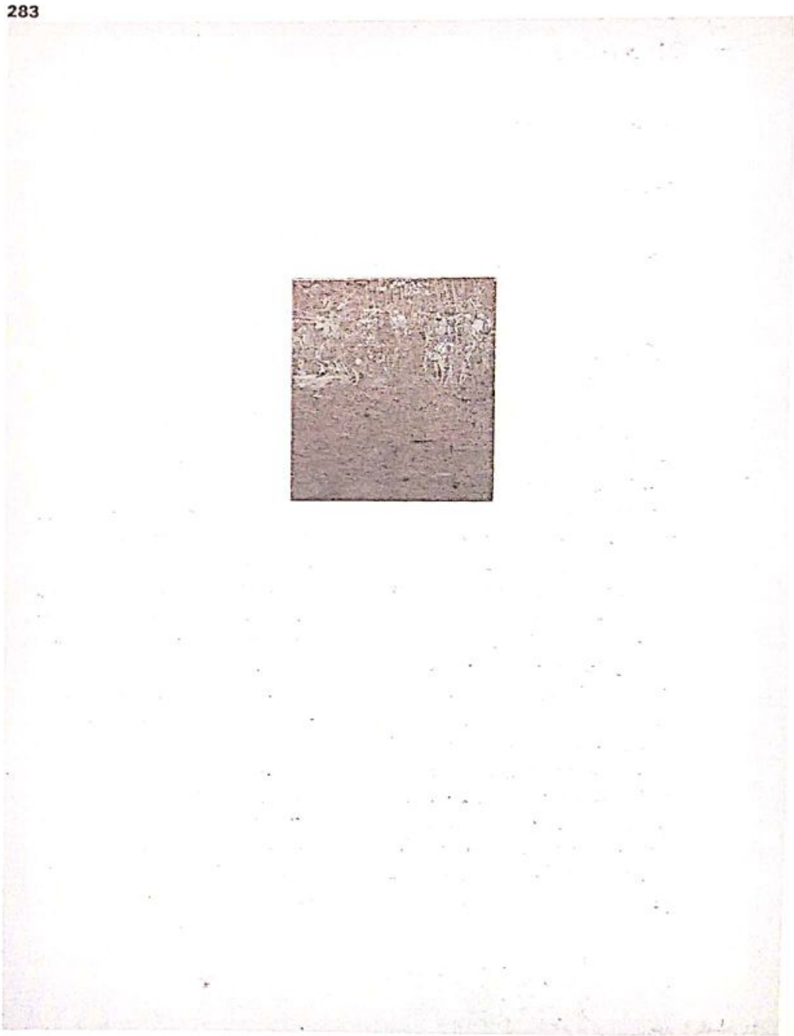
Expositions
Paris, 1973 ; Paris, 1975 ; Villeneuve-d'Ascq, 1992, n° 195.

Paris, collection Yvon Lambert.

La série *Hommage to Art*, réalisée de 1973 à 1974, permet à Marden de confronter la complexité des surfaces colorées d'une seule couleur, utilisées dans ses tableaux depuis 1964, à certains chefs-d'œuvre. Au regard des peintures qu'il a faites depuis, on comprend que Brice Marden se soit intéressé à *La Bataille* d'Uccello, particulièrement remarquable par le jeu savant des volumes, des couleurs et des surfaces colorées, évident surtout dans la partie inférieure du grand tableau. Cet usage (plus que cet emprunt) de l'un des tableaux les plus froidement réfléchis de l'histoire de l'art permet de voir combien une surface colorée est tout autre chose qu'un ennuyeux principe monochrome. Une couleur isolée contient une infinie potentialité de profondeurs, de nuances et de rythmes, qui varieront encore selon les proportions du rectangle sur lequel elle est appliquée. La réduction et la multiplication que permet la reproduction paraissent donner à l'œuvre de Marden une composition qui est comme en germe dans une partie du tableau, le regard du spectateur se chargeant de la développer sur la totalité de sa surface.
Il est curieux de voir combien le tableau d'Uccello se prête à la reproductibilité technique, dont la carte postale est une des premières expressions. Les têtes de certains chevaux – entre autres sujets – sont peintes à l'identique, comme si elles avaient été imprimées en plusieurs exemplaires. Une démultiplication que les cartes postales étendent hors de l'œuvre, en direction de la surface réceptive peinte par Marden.

F. H.

283



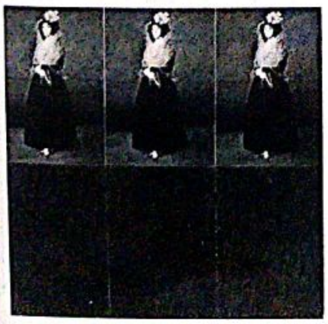


Fig. 283 a
Marden,
Hommage to Art n° 2, *1973*,
Rome, collection Ugo Ferranti.

Victoire de Samothrace
vers 190 av. J.-C
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines
Ma 2369

Yves
KLEIN
Nice, 1928 - Paris, 1962

284

Victoire de Samothrace
1962

Pigment bleu et résine synthétique sur le plâtre d'un moulage, fer et pierre.
H. 0,505 ; L. 0,255 ; P. 0,360.
Monogrammé et daté au revers de l'aile droite : YK 62 ; numéroté en b. vers l'arrière : *21/175*.
Un des exemplaires réalisés en 1973 par la Galerie Karl Flinker.

Bibliographie
Wember, 1969, p. 97.

Expositions
Paris, 1983, n° 108 ; Houston, 1982, n° 91 p. 170.

Paris, collection Mme Georges Pompidou.

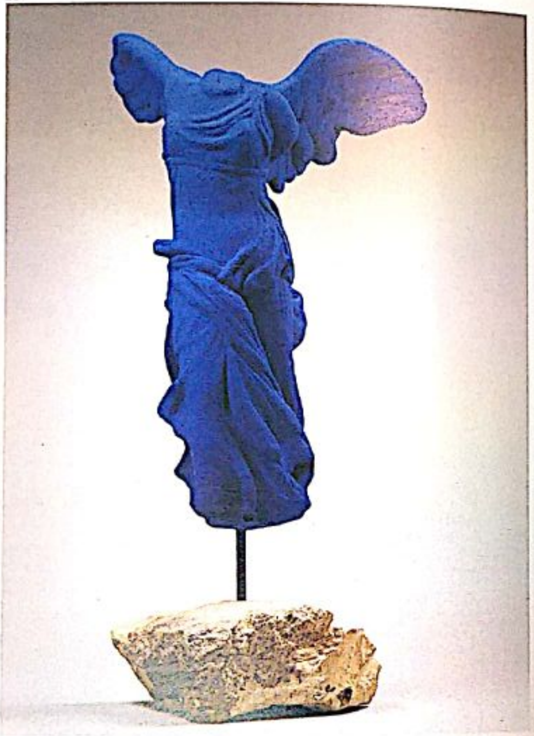
Bien que les références directes à l'art ancien et au Louvre soient inexistantes et à première vue improbables chez Yves Klein, cette pièce traduit si parfaitement l'esprit de l'œuvre entier de l'artiste qu'elle y est comme l'exception qui confirme la règle. Le moulage commercialisé du Louvre, uniformément recouvert de l'*International Klein Blue*, devient un objet aérien pour lequel la légère béquille le maintenant au-dessus d'une pierre est une aide que l'on est tenté de croire toute provisoire. L'air (c'est-à-dire le feu), matérialisé par les ailes, et le mouvement de la Victoire acéphale sont des manières d'évoquer une aspiration vers le vide tel que le vertige d'un ciel pur peut le permettre.
Yves Klein reconnaissait en Giotto son prédécesseur, mais il imitait peut-être sans le savoir l'envol de la célèbre statue antique en réalisant la photographie de son *Saut dans le vide* (1960).

On trouve cependant de nombreuses préfigurations de sa *Victoire de Samothrace* : la plus évidente est constituée par le mouvement de ses modèles nus qui s'avançaient, au son de la musique monotonique et sur les ordres de l'artiste, poitrine en avant et mains en arrière, pour venir appliquer sur la toile blanche la couleur bleue dont ils étaient enduits ; une autre, dans l'*Anthropométrie de l'époque bleue* (ANT 82 ; 1960, musée national d'Art moderne) où les empreintes des seins figurent les ailes de la Victoire ; enfin, avec *Vampire*, vers 1960 (coll. part.).

Sa sculpture lui a permis une autre référence au Louvre par l'utilisation d'un moulage en plâtre de taille réduite d'un des esclaves de Michel-Ange, lui aussi recouvert de peinture bleue (fig. a). Dans ce cas, la pose de la figure n'est pas non plus sans rappeler le geste, mi-offrant, mi-retenu, des femmes qui venaient imprimer leurs formes sur les « anthropométries » en cours de réalisation.

F. H.

284



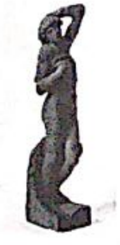
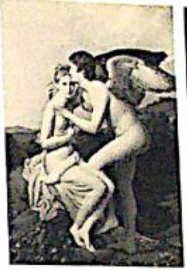


Fig. 284 a
Klein,
Sculpture, non datée,
localisation inconnue.



Gérard
Psyché et l'Amour
Inv. 7439

Martial
RAYSSE
Golfe-Juan, 1936

285

Tableau simple et doux
1965

Peinture, néon et photographie découpée.
H. 1,950 ; L. 1,300.
S.D. au revers.

Provenance
Galerie Alexandre Iolas, Paris.

Expositions
Bruxelles, 1967, n° 17 ; Prague, 1969, n° 8 ; Paris, 1992-1993, n° 43, repr. p. 89.

Paris, collection particulière.

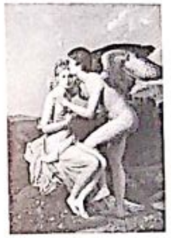


Fig. 285 b
Marie-Victoire Jacquotot,
Amour et Psyché, peinture sur porcelaine, manufacture de Sèvres.

Entre 1963 et 1965, l'œuvre de Raysse fait une large place à la peinture ancienne. Il appelle un volontaire rafraîchissement de la vision grâce au néon, qui paraît alors très désagréable aux yeux du public. « Avec le néon, vous pouvez projeter l'idée de la couleur en mouvement, c'est-à-dire un mouvement de la sensibilité, sans agitation. » Comme les fleurs et tous les produits en plastique, il se confond avec la découverte collective d'un nouveau mode de vie. « S'il faut définir chacune de nos perspectives – sans chercher à les comparer ou les mettre en rivalité – je dirais que Lichtenstein regarde et restructure la publicité avec les yeux de Seurat ou de Léger. Moi, je regarde et restructure la vie, ou les reproductions d'Ingres, à partir de la publicité » (cité par Otto Hahn, *in* cat. exp. Paris, 1992-1993, p. 61). Ces propos révèlent l'ambition de Martial Raysse tout au long des années 60 : agir sur la vie, se mêler de la vie moderne – au sens baudelairien – et actualiser tout ce qui du passé mérite de l'être, le tableau de Gérard constituant ici le signe explicite de ce que le passé a produit de plus fini. Didier Semin (*ibid.*) a recensé les sources de Raysse : outre Gérard (Inv. 4739) pour le tableau ici exposé, deux tableaux d'Ingres (RF 1158, fig. 234 b et RF 1934, fig. 287 b), *La Baigneuse à mi-corps* du musée de Bayonne (coll. Camuffo, Venise, repr. *in* cat. exp. Paris, 1992-1993, p. 63), ainsi que des œuvres de Tintoret, Cranach, Pollaiulo et Ghirlandaio de collections diverses, également sources de ses pastiches.

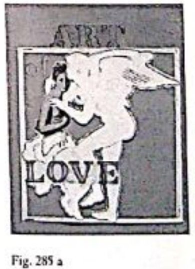
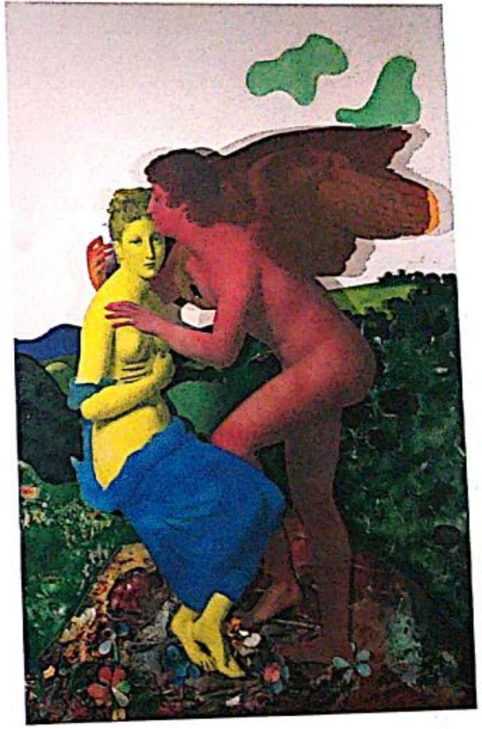


Fig. 285 a
Larry Rivers,
Etude pour la couverture de The Art of Love *de Kenneth Koch, vers 1974,*
collection particulière.

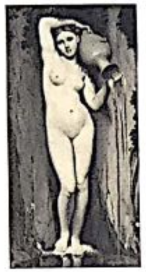
285



Raysse donne aux odalisques le goût sucré mais artificiel des cover-girls, à *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour* toutes les couleurs du rayon friandises, douceurs et produits de beauté du Prisunic le plus proche, de telle sorte qu'on pourrait trouver inutile et certainement plus ennuyeux d'aller au Louvre.

L'original qui peut sembler presque mièvre de Gérard nous apparaît aujourd'hui comme un précurseur direct des tableaux « simples et doux ». N'est-il pas un de ces chefs-d'œuvre qui tend en partie vers le chromo, un genre dont Raysse reprend et réactualise « le mauvais goût, qui est le rêve d'une beauté trop voulue » (entretien avec J.-J. Lévêque, *ibid.*, p. 61) ?

F. H.



INGRES
La Source
Inv. RF 219

Alain
JACQUET
Neuilly-sur-Seine, 1939

286

La Source
1965

Report sérigraphique sur matelas pneumatique.
H. 1,050 ; L. 0,650.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Cat. exp. Zurich, 1965.

Expositions
Lugano, 1971 ; Hanovre, 1979, p. 154.

Cologne, collection Michael Nickel, par courtoisie de la Galerie Jöllenbeck.

L'un des tableaux les plus appréciés de l'art classique français, *La Source* d'Ingres (aujourd'hui au musée d'Orsay), a été utilisé par Jacquet comme le motif de l'une de ses adaptations des années 60. La fée primitive est remplacée par un voluptueux modèle nu qui se tient à l'intérieur d'une cabine de douche et soutient un jerricane d'essence. Elle porte sur son visage un masque pour combinaison en amiante qui la protège (métaphoriquement) du feu qu'elle dispense. Un bracelet et une fleur artificielle rappellent le tableau pastiché et ajoutent à la scène les qualités précaires d'un kitsch contrastant avec la solidité de la composition et du lieu commun établi par Ingres. L'impression de la sérigraphie sur une structure gonflable susceptible de servir de matelas flottant resserre l'évidente association de l'eau, de la volupté et de la peinture. En 1986, Jacquet reprenait ce thème dans un de ses tondos *L.H.O.O.Q.*, en associant la figure de *La Joconde* aux volutes que forment les nuages à la surface de la terre vue de l'espace.

Entre 1963, date des « Camouflages » de peintures et de sculptures célèbres, et 1966, où il pastiche *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, Alain Jacquet centre ses œuvres autour du principe du détournement d'images perçues comme essentielles. Avec *La Source*, le plus célèbre est *Gaby au bain* (fig. 290 a) d'après *Gabrielle d'Estrée et sa sœur* de l'école de Fontainebleau (RF 1937-1). Il existe au moins une autre version de *La Source*, mais dont le report sérigraphique a été réalisé sur un écran de matière plastique dont on fait les rideaux de douches (fig. a).

F. H.

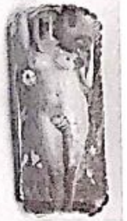
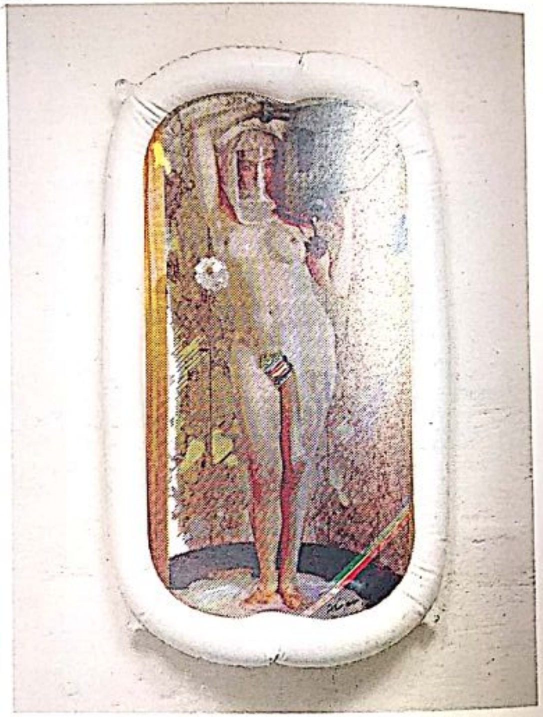
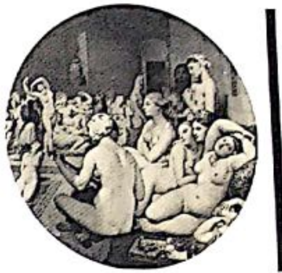


Fig. 286 a
JACQUET,
La Source,
collection particulière.

286





INGRES
Le Bain turc
Inv. RF 1934

Michelangelo
PISTOLETTO
Biella, 1933

287

Le Bain turc
d'après Ingres, 1962-1971

Sérigraphie sur acier poli.
Multiple tiré à 150 exemplaires.
H. 0,700 ; L. 0,100.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Celant, 1984, p. 96, ill. 97.

Expositions
Hanovre, 1973 ; Darmstadt, 1974 ; Aalborg, Nordiyllands, 1978.

Turin, collection Marcello Levi.

Dès ses premières peintures à la fin des années 50, Pistoletto s'est intéressé au motif de la figure humaine. L'idée du miroir lui est venue après qu'il eut découvert par hasard, en 1961, l'effet de réflexion que produisaient les fonds brillants de ses peintures (d'or, d'argent ou de bronze), procédé qui devait lui permettre de faire entrer le monde des figures dans l'art sans avoir à se servir d'une vision pathologique.

Moins de deux ans plus tard, il utilisa un procédé sérigraphique de report de photographies qu'il prenait lui-même et fit une importante série de ces *specchi*, en noir et blanc puis en couleurs,

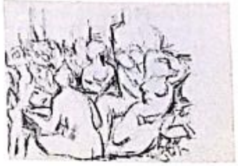
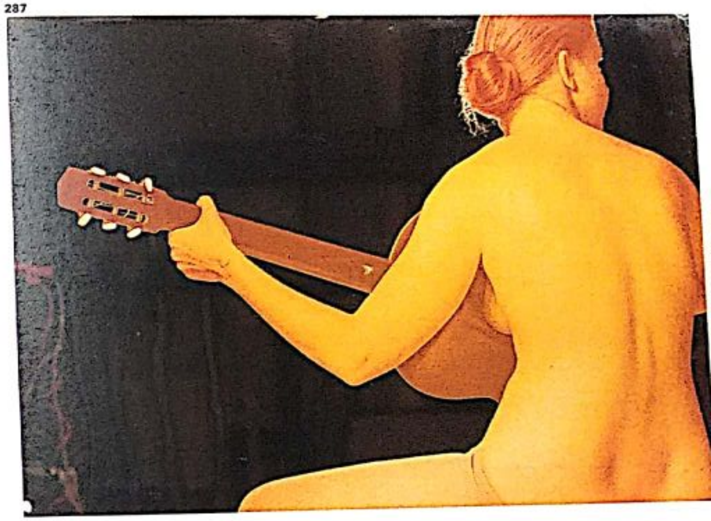


Fig. 287 a
Sol LEWITT,
Etude d'après Ingres, *1958*, crayon,
Lewitt Collection, New Britain Museum of American Art.

287



PISTOLETTO

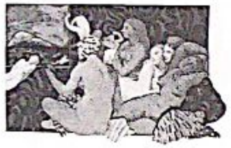


Fig. 287 b
Martial RAYSSE,
Made in Japan, tableau turc et invraisemblable, *1965*,
collection particulière.

qui s'est étendue pour l'essentiel jusqu'en 1974, avec quelques prolongements ultérieurs isolés.

Quand il ne s'agit pas d'objets, les figures fixées sur ces grands miroirs posés au sol sont le plus souvent de dos ou de profil, jamais tout à fait de face ; elles montrent des personnages dans des situations banales de rues, d'ateliers ou d'intérieurs, telles que n'importe qui peut les observer. Cette neutralité du regard reporté sur les miroirs n'exclut pas une mise en scène : pour certaines de ses œuvres, Pistoletto donne à ses modèles des poses d'odalisques (de dos), faisant référence à ce genre de la peinture où les femmes s'offrent largement au regard, aussi librement que si elles se tenaient devant l'œil inactif d'un miroir. A l'instant où il découvre un de ces *specchi* de Pistoletto, le spectateur a du mal à ne pas douter de la réalité de sa vision, car ce léger vertige vient moins du réalisme de l'image représentée que du rapport entre la figure et ce qui, autour d'elle, se reflète à la surface du miroir. L'effet d'irréalité est d'autant plus grand dans les œuvres qui, comme ici, font référence à l'art des musées, ajoutent l'artificiel à l'artificiel et achèvent de brouiller les repères entre présence et représentation. En se servant du procédé du tableau vivant et en choisissant la jeune femme assise au premier plan dans le tableau d'Ingres, celle qui regarde dans la direction du spectateur l'intérieur du tableau, Pistoletto rejette l'espace vers l'extérieur, dans la direction opposée à la perspective que le spectateur pouvait attendre. Le trouble duquel, né des incertitudes sur l'identité de l'espace, est ainsi renforcé par sa déception de n'avoir plus d'ouverture que sur lui-même.

Depuis cette célèbre série d'œuvres, Pistoletto a souvent fait référence à l'art des musées, sans désigner précisément des œuvres du Louvre. Ainsi dans ses sculptures commencées il y a plus de dix ans, où un prototype de la sculpture d'avant Rodin se trouve directement associé à une forme moins classique.

F. H.

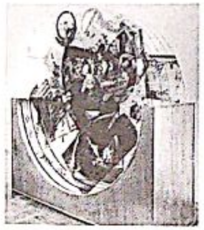
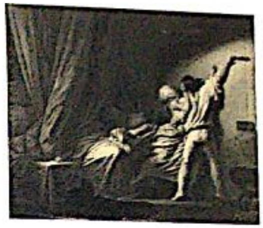


Fig. 287 c
Robert RAUSCHENBERG
Revolver,
collection particulière.



FRAGONARD
Le Verrou
INV RF 1974-2

Robert FILLIOU

Sauve (Gard), 1926 - *Id.*, 1987

288

Poussière de poussière de l'effet Fragonard (le Verrou)

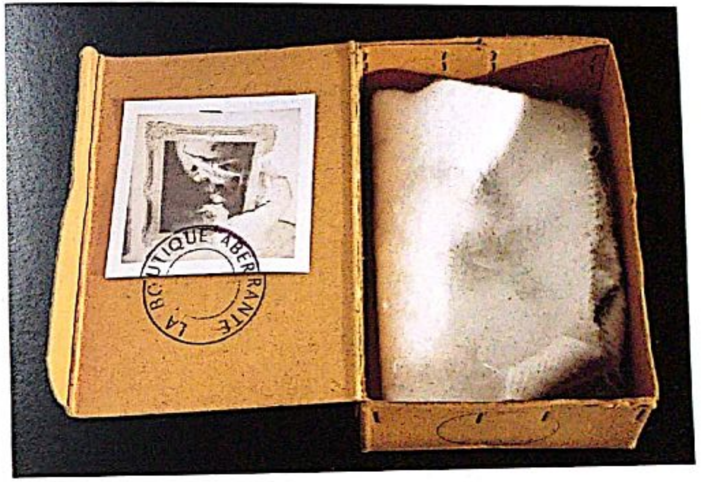
1977

Polaroïd, chiffon essuie-meuble, texte et boîte de carton.
Fermée : L. 0,120 ; l. 0,170 ; P. 0,060.
Ouverte : L. 0,240 ; l. 0,340 ; P. 0,060.
Multiple.

Exposition
Paris, 1991, p. 110-111.

Paris, collection particulière.

288



C'est après en avoir demandé l'autorisation à la conservation du Louvre et du Museum of Modern Art de New York que Robert Filliou entreprit de prélever la poussière accumulée sur divers chefs-d'œuvre pour l'exposer sur son chiffon dans une boîte, l'intérieur du couvercle portant une photographie de l'œuvre ainsi traitée. Dans ce cas, Filliou est probablement redevable aux « Elevages de poussière » de Marcel Duchamp, photographiés sur son *Grand Verre* par Man Ray dans l'atelier de New York. Néanmoins, ramasser la poussière serait plutôt à comprendre comme un pied de nez fait à la « passivité » et au cynisme légendaire de Duchamp, au profit de *l'action* préconisée par le groupe Fluxus (dont Filliou est un des fondateurs), bien décidé à dépoussiérer les valeurs établies et, dans le cas de la peinture ancienne, à en rafraîchir la vision.

Il ne faudrait pourtant pas limiter l'intervention de l'artiste à une volonté militante : cette poussière, que Filliou a si soigneusement étiquetée, n'est plus sur tous les tableaux la même. Il s'agit de plusieurs poussières, dont on peut concevoir qu'en se déposant en fonction de l'effet produit par les tableaux choisis – plus mollement sur *La Grande Odalisque* d'Ingres, avec plus d'empressement sur *Le Verrou* de Fragonard –, leur nature s'en trouve changée.

F. H.

PISTOLETTO

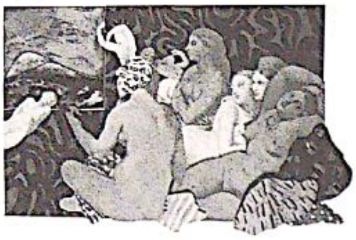


Fig. 287 b
Martial RAYSSE,
Made in Japan, tableau turc et invraisemblable, ***1965,***
collection particulière.

qui s'est étendue pour l'essentiel jusqu'en 1974, avec quelques prolongements ultérieurs isolés.

Quand il ne s'agit pas d'objets, les figures fixées sur ces grands miroirs posés au sol sont le plus souvent de dos ou de profil, jamais tout à fait de face ; elles montrent des personnages dans des situations banales de rues, d'ateliers ou d'intérieurs, telles que n'importe qui peut les observer. Cette neutralité du regard reporté sur les miroirs n'exclut pas une mise en scène : pour certaines de ses œuvres, Pistoletto donne à ses modèles des poses d'odalisques (de dos), faisant référence à ce genre de la peinture où les femmes s'offrent largement au regard, aussi librement que si elles se tenaient devant l'œil inactif d'un miroir. A l'instant où il découvre un de ces *specchi* de Pistoletto, le spectateur a du mal à ne pas douter de la réalité de sa vision, car ce léger vertige vient moins du réalisme de l'image représentée que du rapport entre la figure et ce qui, autour d'elle, se reflète à la surface du miroir. L'effet d'irréalité est d'autant plus grand dans les œuvres qui, comme ici, font référence à l'art des musées, ajoutent l'artificiel à l'artificiel et achèvent de brouiller les repères entre présence et représentation. En se servant du procédé du tableau vivant et en choisissant la jeune femme assise au premier plan dans le tableau d'Ingres, celle qui regarde dans la direction du spectateur l'intérieur du tableau, Pistoletto rejette l'espace vers l'extérieur, dans la direction opposée à la perspective que le spectateur pouvait attendre. Le trouble duquel, né des incertitudes sur l'identité de l'espace, est ainsi renforcé par sa déception de n'avoir plus d'ouverture que sur lui-même.

Depuis cette célèbre série d'œuvres, Pistoletto a souvent fait référence à l'art des musées, sans désigner précisément des œuvres du Louvre. Ainsi dans ses sculptures commencées il y a plus de dix ans, où un prototype de la sculpture d'avant Rodin se trouve directement associé à une forme moins classique.

F. H.

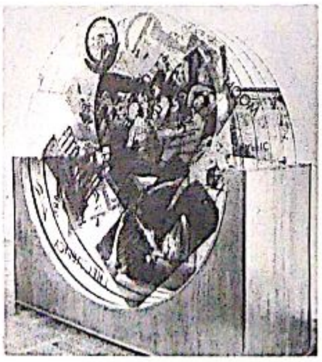
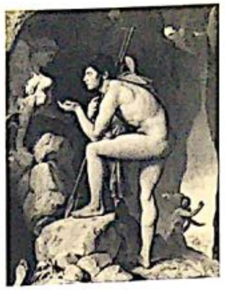


Fig. 287 c
Robert RAUSCHENBERG
Revolver,
collection particulière.



INGRES
Œdipe et le Sphinx
INV. RF 218

Francis
BACON
Dublin, 1909 - Madrid, 1992

289

Œdipe et le Sphinx d'après Ingres
1983

Toile.
H. 1,980 ; L. 1,475.

Provenance
Malborough Gallery, New York.

Bibliographie
Ades et Forge, 1985, fig. p. 25 et repr. coul., pl. 120 ; Davies, 1986, p. 104 ; Leiris, 1987, ill. 145.

Expositions
New York, 1984, n° 6 ; Londres, 1985, p. 187 ; Berlin-Stuttgart, 1985-1986, n° 120.

Collection Mr. Sylvester Stallone.

Depuis ses entretiens avec David Sylvester, on sait combien Francis Bacon a regardé la peinture ancienne et comment il s'en sert : retournant un *Christ en croix* de Cimabue pour réaliser ses *Trois Etudes pour une crucifixion* (1962) ou associant à une image insupportable d'Eisenstein le serein pape *Innocent X* de Vélasquez afin d'en dégager les aspects souterrains (de 1949 à 1965). Dans cet *Œdipe et le Sphinx d'après Ingres*, ce n'est pas l'angoisse du modèle qui est le sujet du tableau, mais une situation d'échec, une rencontre programmée qui échoue.
Au lieu que ce soit le Sphinx qui interroge le célèbre héros mythique, et que celui-ci lui réponde avec assurance et application (mais dans l'ignorance de son destin), Bacon montre un Œdipe préoccupé surtout par l'état de son pansement au pied, et manifestement indifférent au Sphinx. Celui-ci interroge du regard l'extérieur du tableau avec l'expression démonstrative d'une figure de dessin animé s'adressant au spectateur, seul témoin et recours de son incompréhensible déconvenue. Toute l'ampleur du drame antique est ici réduite à une rencontre ratée, où l'indifférence supplée à la peur, l'absurde à l'angoisse. Bacon ne fait que poursuivre la dédramatisation entreprise par le classicisme d'Ingres. Il y ajoute la distance de l'ironie, il fait de l'étroit défilé thébain l'ouverture d'une porte, du subtil Œdipe une figure brutale, de l'homme qui s'enfuyait chez Ingres une flèche, et du Sphinx un arroseur arrosé. En 1956-1957, sa série d'*Etudes pour le portrait de Van Gogh* prenait déjà pour thème la très grande réceptivité du protagoniste à son environnement.

F.H.

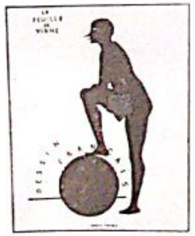


Fig. 289 a
Francis PICABIA,
La Feuille de vigne,
Londres, Tate Gallery.

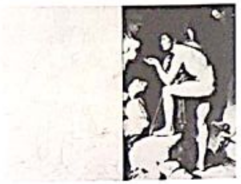


Fig. 289 b
Giulio PAOLINI,
Œdipe et le Sphinx *d'après Ingres*,
collection particulière.

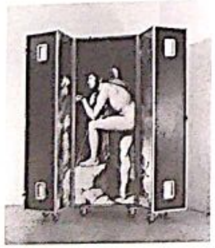
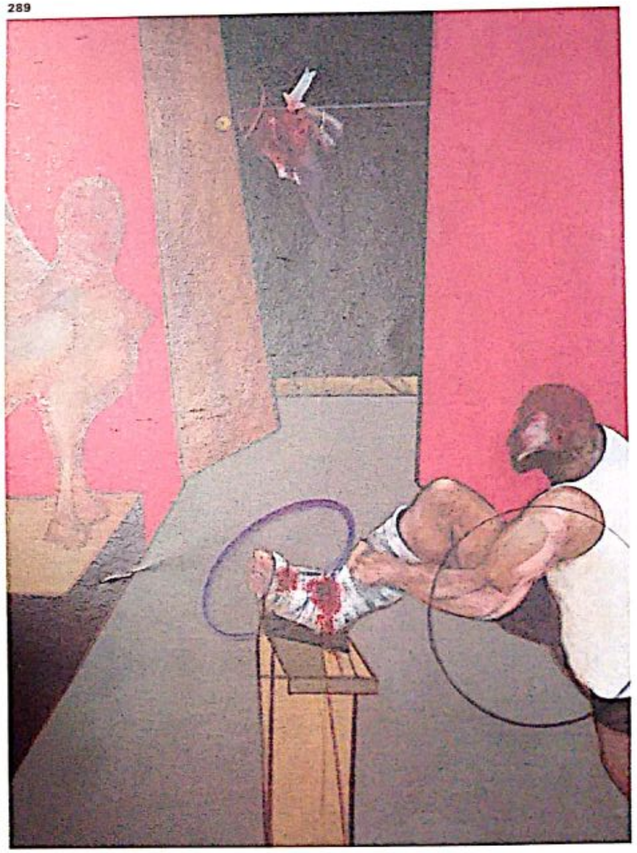
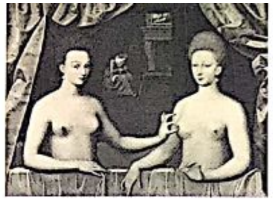


Fig. 289 c
Patrick RAYNAUD,
Ingre's suit-case, Œdipe et le Sphinx, ***1989,***
collection particulière.

289





École de Fontainebleau
fin XVIe siècle
Gabrielle d'Estrées
et une de ses sœurs
Inv. RF 1937-1

Lucian
FREUD
Berlin, 1922

290

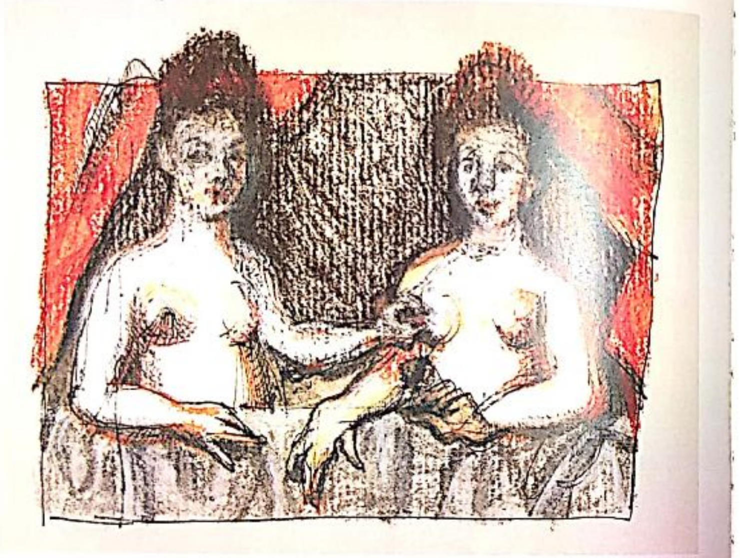
Gabrielle d'Estrée et une de ses sœurs
1991

Pastel, craie, encre et crayon.
H. 0,254 ; L. 0,280.

Provenance
Acquis de l'artiste par la Galerie Matthew Marks à New York. Inv. FREL DR 1216.

New York, par courtoisie de la Galerie Matthew Marks.

290



A l'exception d'un portrait de groupe, *Grand intérieur. W. 11*, peint d'après *Le Pierrot content* de Watteau (coll. Thyssen), ce surprenant pastel de Lucian Freud est une des très rares références explicites qu'il fait à la peinture ancienne. Son exécution rapide et presque légère s'adapte ici à un sujet célèbre pour son étrangeté érotique et admiré à ce titre par les surréalistes. Si le peintre du célèbre tableau de l'école de Fontainebleau ne pouvait pas savoir qu'il avait fait une œuvre surréaliste avant la lettre, Lucian Freud, lui, a toujours prétendu tourner le dos à ce mouvement parce qu'il ne pouvait pas « mettre dans un tableau quelque chose qui n'était pas devant [lui] », tout en reconnaissant « que l'art procède de l'art en fin de compte » (cité par Robert Hughes, Paris, 1987, non paginé).

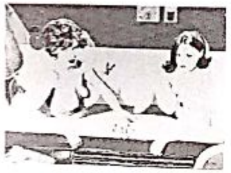


Fig. 290 a
Alain Jacquet,
Gaby au bain, *1965*, sérigraphie sur toile, musée d'Art moderne de Saint-Etienne.

Néanmoins certains de ses doubles portraits de nuit peints à la lampe d'interrogatoire de son atelier possèdent, malgré leur dureté, la même sensualité exacerbée et irréelle. La différence avec *Gabrielle d'Estrée* ou *Les Dormeuses* de Courbet paraît ne tenir qu'à ce faible écart de température qui différencie les siècles.

F.H.

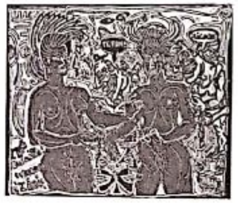
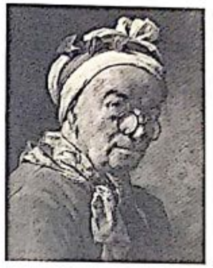


Fig. 290 b
Combas,
Black Gabrielle d'Estrée et sa quatrième sœur, *1985*,
Londres, Galerie Gimpel.



Chardin
Autoportrait aux besicles
département des Arts graphiques
Inv. 25206

Horst
JANSSEN
Hambourg, 1929

291

D'après Jean Baptiste Chardin
1976

Mine de plomb.
H. 0,380 ; L. 0,290.
Annoté en b.g. : *n./ Jean Baptiste Chardin/ 1771/ 28-2-76.*

Provenance
Atelier de l'artiste.

Exposition
Hanovre 1973, n° 71.

Francfort, collection particulière.

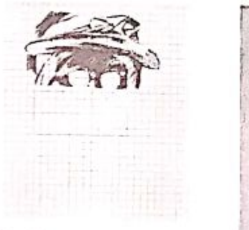


Fig. 291 b
Pierre Buraglio,
Autoportrait *d'après Chardin*, *1992*,
sérigraphie,
collection de l'artiste.

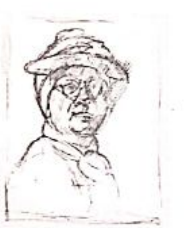


Fig. 291 c
Alberto Giacometti,
Autoportrait *d'après Chardin*,
collection particulière.

Horst Janssen a réalisé plusieurs dizaines de dessins et gravures d'après des œuvres d'art célèbres (Botticelli, Verrochio, Dürer, La Tour, Goya, Hokusai, etc.). Sa « copie » d'après l'*Autoportrait à la visière* de Chardin reprend le trait fin et mobile d'un artiste dont le traitement et le domaine d'inspiration peuvent évoquer la nervosité de l'Autrichien Günther Brus, bien que chez Janssen les sujets traités soient pour la plupart en relation directe avec son vécu. Il n'y a que peu d'allusions redonniennes chez lui. L'au-delà n'est invoqué que sous une forme de satanisme mineure où le diable n'apparaît jamais que sous des figures chimériques (qui constituent l'essentiel de son œuvre dessiné et gravé) ou à travers des autoportraits plus ou moins dissimulés et inquiétants.

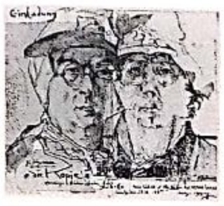
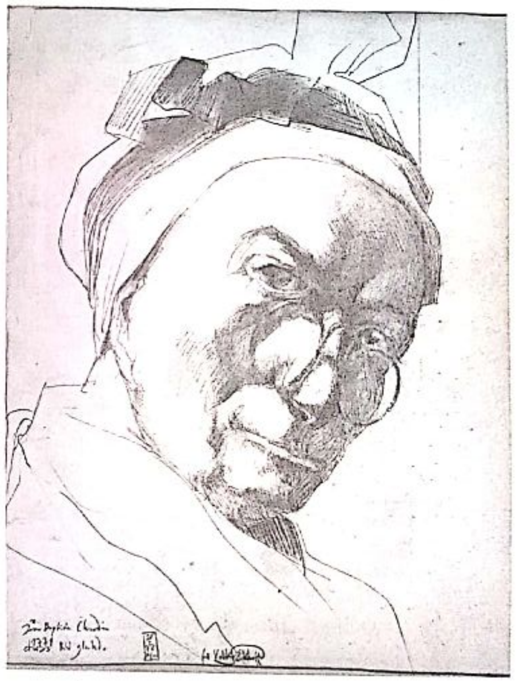


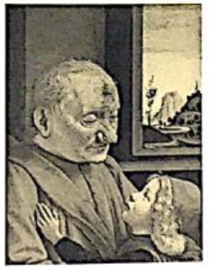
Fig. 291 a
Janssen,
Autoportrait avec « Autoportrait de Chardin », *1977*,
collection particulière.

291



En transformant très légèrement l'assurance un peu dédaigneuse du pastel de Chardin en un mépris qui n'existe pas sur l'original, Janssen modifie non seulement l'esprit du modèle mais son identité. La visière joue pleinement son rôle de masque levé, tartuferie qui ne fait que favoriser une substitution d'identité dans l'esprit du *Portrait de Dorian Gray* de Wilde, et une appropriation du fond bien plus que de la forme, sous couvert de ne faire que copier des grands modèles.

F.H.



Ghirlandaio
Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon
Inv. RF 266

Miodrag Djuric,
dit DADO
Cetinje (Montenegro), 1933

292

Le « Maunument » aux morts
1960

Encre de Chine.
H. 0,198 ; L. 0,134.

Provenance
Donation Daniel Cordier, 1983.
Inv. AM 1983-159.

Bibliographie
Monod-Fontaine, cat. exp. Paris, musée national d'Art moderne, 1989, p. 112.

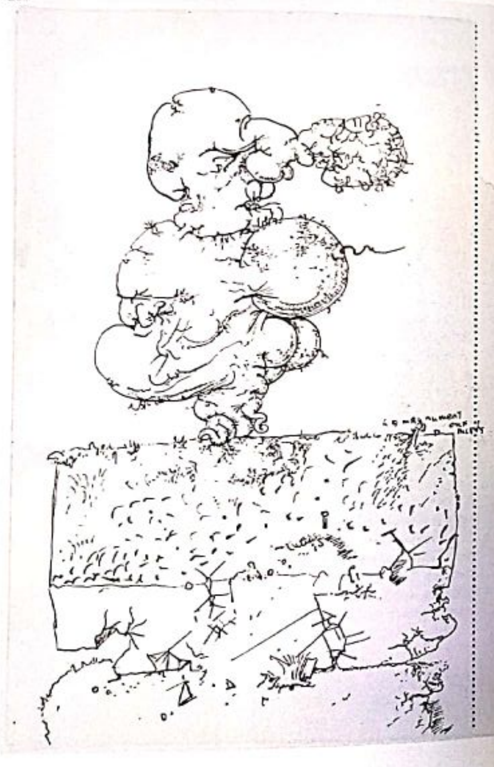
Paris, musée national d'Art moderne.

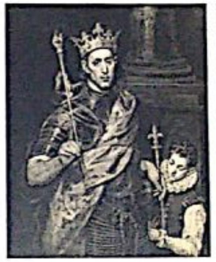
La vision et l'odeur de chevaux en putréfaction devant le paysage sublime d'un lac de l'ex-Yougoslavie pendant la Deuxième Guerre mondiale, un ami décapité par un accident de chasse déguisé, un suicidé déchiqueté sous un train, et de nombreux témoignages de l'horreur – les « mots » dans une conception célinienne – sont quelques-uns des éléments qui ont conduit Dado à peindre. Son œuvre est organique et foisonnante, mais claire et lucide comme un cauchemar. Elle s'est développée en considération de la rigueur de certains artistes de la première Renaissance comme Konrad Witz, Fouquet, Mantegna, mais aussi des « bébés » de Rubens et de l'*Autoportrait au chardon* de Dürer (RF 2382) qui fut, en 1956, lorsque Dado arriva à Paris, l'objet de sa première visite : « J'avais attendu dix ans pour aller au Louvre. Quand je suis allé au Louvre, d'abord, étrangement, je me suis dirigé vers les tableaux que je savais au Louvre, comment je n'en sais rien, je faisais des centaines de mètres, toc, pour m'arrêter devant l'autoportrait de Dürer, je ne sais pas comment, mais j'ai compris que ce petit portrait ne pouvait pas être accroché dans les grandes salles » (Entretien avec Dado, cat. *Dado*, Paris, Centre national d'art contemporain, 1970, p. 43).

Le portrait de Ghirlandajo (RF 266), où sont associées la tendresse d'un homme pour son petit-fils et la laideur de son nez difforme, paraissait n'attendre que Dado pour continuer une conjointe et absurde prolifération.

F.H.

292





Greco
Saint Louis roi de France
Inv. RF 1507

Hans
HARTUNG
Leipzig, 1904 - Antibes, 1989

293

Le Roi de France
d'après Greco, 1926

Crayon.
H. 0,297 ; L. 0,244.

Provenance
Atelier de l'artiste. Inv. H.H. 3968.

Bibliographie
Daix, 1991, Ill. 90.

Succession Hans Hartung.

En octobre 1926, lors de son premier voyage à Paris, Hartung se rend fréquemment au Louvre. Sa familiarité avec l'art ancien est déjà grande, puisque à Leipzig, où il vient d'achever ses études, il a déjà réalisé de nombreux dessins d'après des reproductions de chefs-d'œuvre. De plus, les collections des musées de Leipzig et de Dresde figurent alors au nombre des plus belles d'Europe, et c'est dans cette dernière ville qu'il vient d'avoir la révélation de l'art moderne, grâce à la grande exposition internationale qui s'y est tenue durant l'été.

Ce dessin fait au Louvre devant le portrait imaginaire de *Saint Louis, roi de France* (RF 1507) met en évidence les aspects saillants du tableau du Greco. Dessin moins abstrait qu'il n'y paraît, puisqu'on retrouve, aux croisements des lignes de tension, des zones d'ombre qui permettent de reconnaître la longue silhouette royale. A cette époque, Hartung ne s'est pas encore résolu à abandonner la représentation figurative et poursuit parallèlement portraits et paysages, qui ressemblent plus aux dessins et gravures de Lehmbruck qu'à ceux de Larionov, auquel celui-ci pourrait être superficiellement associé.

Hartung traite les obliques avec une vélocité qui est en complète opposition d'esprit avec l'expression psychologique de cet étonnant tableau où le roi semble figé sur place. Mais ce qui l'intéresse c'est de montrer l'énergie souterraine, celle qui structure la composition du tableau et celle que l'on croit deviner comme constituant la véritable personnalité du roi.

F.H.

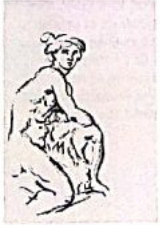
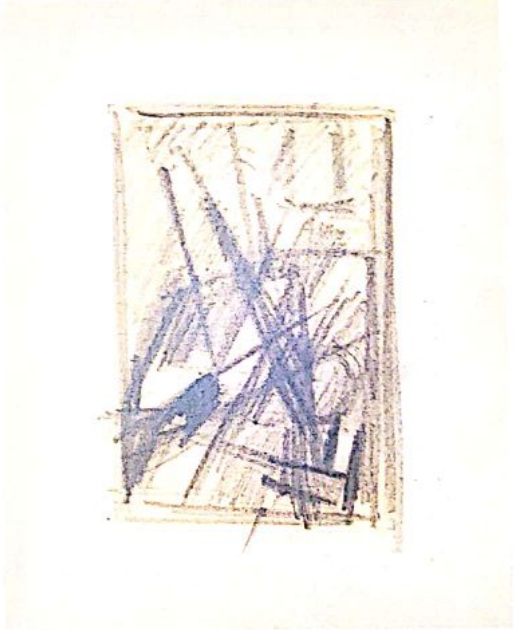
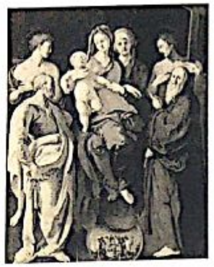


Fig. 293 a
Hartung,
Copie d'un dessin de Cézanne d'après Mercure attachant sa sandale *de Pigalle*, succession Hartung.

293





Pontormo
La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et quatre saints
Inv. 232

Georg Kern,
dit BASELITZ
Deutschbaselitz, 1938

294

Pontormo
1961

Crayon, gouache et encre.
H. 0,297 ; L. 0,209.
Monogrammé en b.d. : *G. B. / Pontormo.*

Provenance
Atelier de l'artiste. GBZ 1653.

Collection de l'artiste.

295

Sans titre
d'après Pontormo, 1961

Aquarelle.
H. 0,306 ; L. 0,217.

Provenance
Atelier de l'artiste. GBZ 1653 A.

Collection de l'artiste.

Au cours de son second séjour parisien, en juillet 1961, Georg Baselitz a exécuté plusieurs aquarelles d'après des tableaux de maîtres. Le jeune étudiant de l'Ecole des Beaux-Arts de Berlin, curieux de l'art du présent et du passé, auteur cette année-là du violent manifeste « Premier Pandémonium », parcourait en tous sens la capitale artistique. Sous l'effet de son admiration encore fraîche des écrits d'Antonin Artaud et des *Chants de Maldoror*, il découvrait Eugène Leroy, Dubuffet, Fautrier et Pontormo. Il ne peignait pas devant les tableaux mais d'après la mémoire de ce qu'il venait de voir. Cette manière de procéder, par interprétation plus que par imitation, est une conscience visuelle active par laquelle il élabore le tableau d'une manière abstraite, telle une construction qui se monte élément par élément.

L'œuvre trouve son équilibre par des principes de composition abstraits et non pas, comme pourrait le laisser croire un regard superficiel porté sur ses premières peintures, selon une expressivité spontanée et informelle. C'est pour conserver toute l'indépendance de ses sens et pour garder toute la liberté du contenu de ses tableaux qu'il peindra, à partir de 1969, ses sujets à l'envers.

Bien que cette aquarelle ait été peinte d'après l'ensemble de la *Sainte Conversation* de Pontormo, c'est visiblement l'audacieuse répartition des couleurs qui l'a frappé. Plus de trente ans après, Baselitz se souvient avoir fait à Paris d'autres aquarelles d'après des tableaux, en particulier d'après Gustave Moreau, sans plus savoir s'ils étaient au Louvre ou dans des expositions temporaires (communication orale, janvier 1993).

Toutefois, son œuvre la plus importante en relation avec le Louvre est son diptyque *Pastorale (la nuit), 1985-1986* et *Pastorale (le jour), 1986* (fig. a et b), inspiré du *Concert champêtre*. Ce n'est pas une copie ou un pastiche du célèbre tableau du Titien, mais une interprétation indirecte où se mêlent les souvenirs personnels de l'artiste et un intérêt très ancien pour ce tableau (communication orale, février 1993), éprouvé dès l'époque de son adolescence en R.D.A. *Pastorale* est la tentative de produire un équivalent plastique et émotionnel du *Concert champêtre*, où se trouvent rassemblés tous les thèmes majeurs de sa peinture, mais surtout sa propre conception de l'espace de la représentation, où le sujet figuratif a été brutalement vidé de son contenu anecdotique.

F. H.

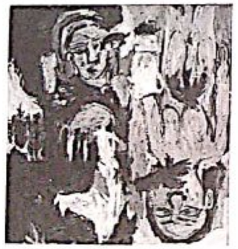


Fig. 295 a
Baselitz,
Pastorale (la nuit),
Cologne, musée Ludwig.

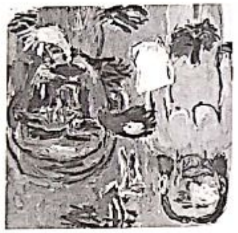
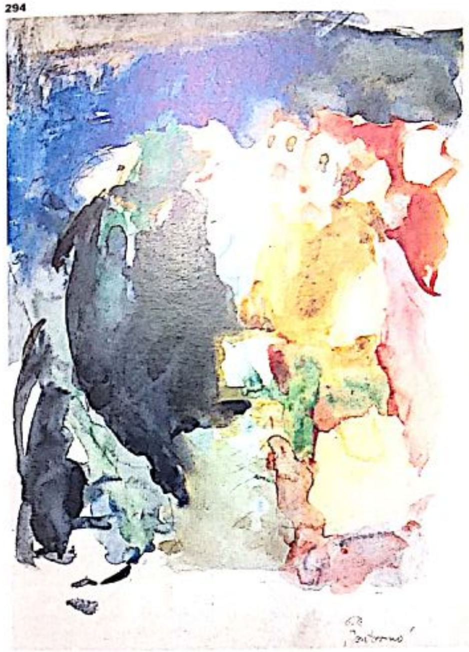
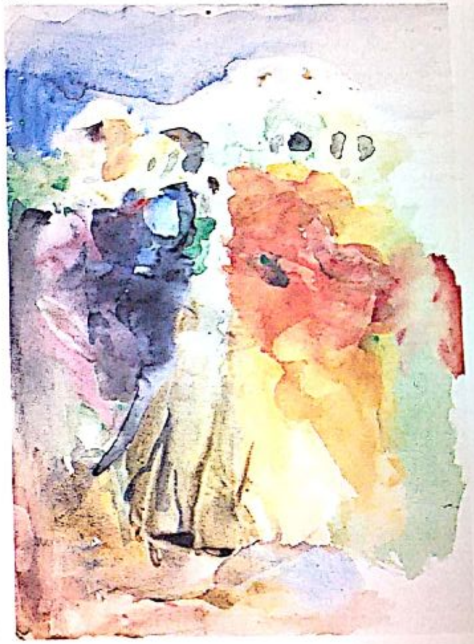


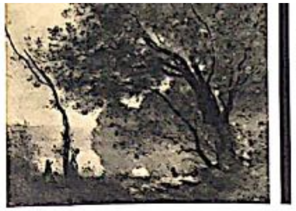
Fig. 295 b
Baselitz,
Pastorale (le jour),
Cologne, musée Ludwig.

294



295





COROT
Souvenir de Mortefontaine
Inv. MI 692 bis

Markus
LÜPERTZ
Liberec (République tchèque), 1941

296

Paysage
d'après Corot, 1985

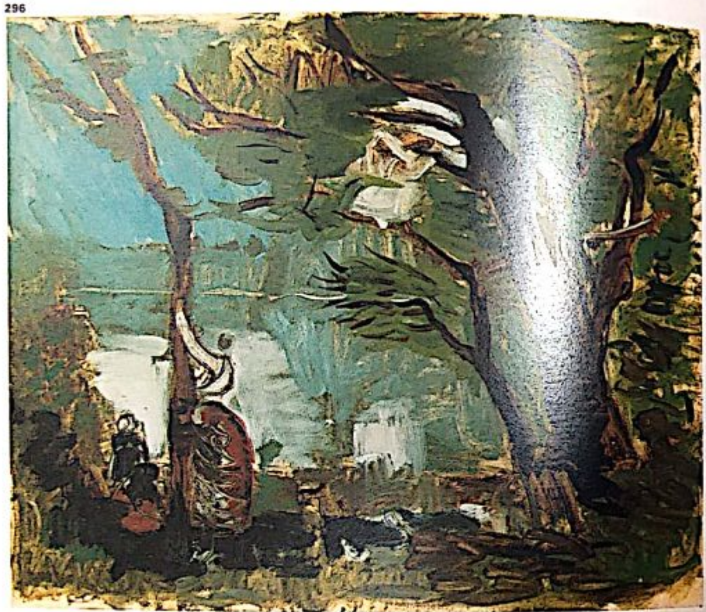
Toile.
H. [illegible] ; L. 1,000.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Werner, 1995, p. 67.

Collection particulière.

296



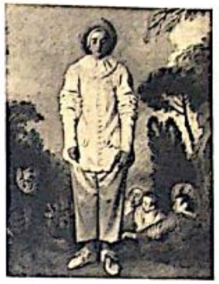
Quelque peu déconsidéré depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, Corot reprend avec Lüpertz une actualité qui le replace parmi les grands peintres « prémodernes ». L'incidence de la lumière, le caractère fantastique d'une nature silencieuse et l'étonnante sensation de suspension du temps sont quelques-uns des éléments que Lüpertz aborde dans ses propres peintures. Ils constituent depuis ses premiers dithyrambes la véritable thématique de son œuvre.

La préséance que le maître français accorde au traitement pictural sur le sujet ne fait d'ailleurs que conforter Lüpertz dans ses propres convictions. S'agit-il d'une appropriation, d'une façon active de se mouler dans la peau d'un tableau admiré en le peignant, ou est-ce la tentative, de la part de Lüpertz, d'un dialogue nécessaire pour éprouver et pour étendre ses propres capacités picturales suivant la logique de cette volontaire succession des styles qui le caractérise ? Néanmoins, la fidélité au modèle est ici plus sensible que dans les cas des autres peintres à partir desquels il a travaillé. Comme l'avait déjà fait Derain, il a choisi de respecter la globalité de son modèle pour n'en modifier que les détails. Ainsi, la jeune fille qui lève son bras vers une branche du petit arbre sur la gauche est devenue une arabesque caractéristique.

Pour les peintres allemands de la génération de Lüpertz (nés autour de 1940), le Louvre est la réalisation idéale. Il représente à leurs yeux une tentative réussie de rassembler non seulement une histoire de l'art à travers ses objets, mais l'art lui-même, devenant l'incarnation de la tradition européenne de la peinture avec une orientation française qui, par opposition à la tradition italienne, a su faire un art qui ne soit pas dépendant d'une religion mais plus libre, c'est-à-dire moderne.

L'histoire politique allemande, fondée sur une réelle décentralisation des institutions culturelles, ne fait que renforcer l'image d'un lieu central, le puits potentiellement inépuisable de l'art, que ces artistes considèrent comme le premier et quasi unique aliment de leur peinture.

F. R.



WATTEAU
Gilles
Inv. MI 1121

Jean-Michel
ALBEROLA
Saida, 1953

297

Ocre Gilles
d'après Watteau, 1992

Sanguine et pierre noire.
H. 1,100 ; L. 0,750.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Collection de l'artiste.

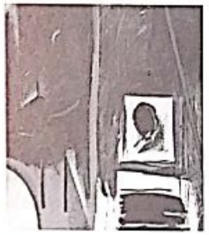
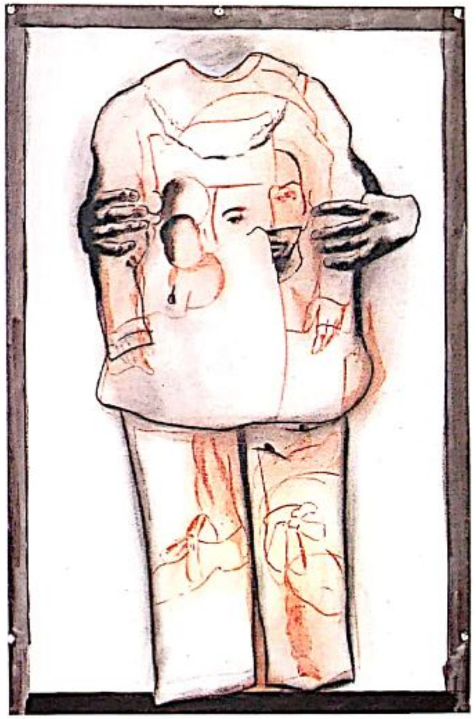


Fig. 297 b
ALBEROLA,
Derrière Suzanne,
Paris, musée national d'Art moderne.

297



Les premières *Suzanne et les vieillards* d'Alberola d'après le tableau du Tintoret datent de 1981 (voir *L'Absence de Suzanne*, 1981, coll. part., Paris). Ce motif se superpose à la nature même de la peinture : Suzanne est la peinture par excellence, les vieillards sont ses spectateurs (les voyeurs). La série qui s'étend au moins jusqu'en 1987 comprend plusieurs dizaines de déclinaisons, qui seront chacune une mise en scène de la peinture dont l'héroïne biblique est l'allégorie. L'artiste parvient au fil de ses tableaux, de ses dessins et de ses installations à lui donner une dimension plus que picturale et paradoxalement moins optique que l'on ne pouvait le concevoir avant lui. De simple objet, la peinture devient un objet du désir où se mêlent de multiples références, qui vont de la guerre civile espagnole à la tauromachie, de l'Afrique mythique à Manet et au musée du Louvre, le lieu par excellence où la peinture est conservée, le lieu qui l'inspire et où elle revient. En 1985, le tableau du Tintoret qu'Alberola avait souhaité voir figurer dans l'exposition qui lui est consacrée au musée national d'Art moderne ne pourra être prêté en raison de sa fragilité. Il verra dans cette faiblesse de l'œuvre et dans la précaution des conservateurs un signe supplémentaire et émouvant de l'attention que l'on doit porter à la peinture en général, et qu'on ne lui porte pas. Ses visites au Louvre se font avec cette conception d'un objet précaire, d'une apparition vue juste avant sa disparition, avant que, pour l'avoir vue, l'artiste victime de sa réflexion (qui signe Actéon) ne soit dévoré par ses conjectures. Il travaille également d'après d'autres tableaux du Louvre, comme l'*Ex-voto* de Philippe de Champaigne pour sa théâtralité, le portrait de *L'Infante* de Vélasquez pour son ample robe et, plus récemment, le *Gilles* de Watteau, image de l'intelligence fragile pliant sous la tension d'une bêtise insaisissable bien que tactile, comme le suggèrent les mains sur les côtés de l'habit, et d'une séduction imparable.

F. R.

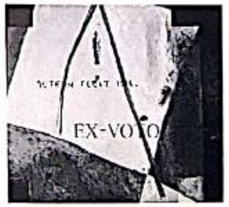


Fig. 297 a
ALBEROLA,
Ex-voto : Sol y sombra, 1986,
collection particulière.

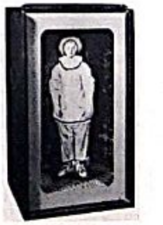


Fig. 297 c
Joseph CORNELL,
A dressing room for Gilles, 1939,
localisation inconnue.

11. Autour de la Joconde

Il existe beaucoup de livres, de catalogues d'expositions, d'articles consacrés au tableau le plus populaire du Louvre, et peut-être le plus populaire au monde ; celui qui désigne tour à tour ou à la fois la femme, la peinture, ou l'art en général, et le musée ou le Louvre en particulier. Ce n'est qu'une évocation de cette multiplicité que nous présentons ici, chacune des onze œuvres exposées étant choisie en fonction de la plus ou moins grande distance qu'elle marque par rapport au chef-d'œuvre, depuis que celui-ci est montré au Louvre.

Peut-on copier la *Joconde*, ou s'agirait-il d'un tableau non reproductible, comme on dit d'une expression qu'elle est intraduisible ? Dans le beau texte qu'il consacre en 1932 à « La Joconde et ses interprètes », Henri Focillon s'étonne de ne pas trouver de gravure du tableau antérieure au XIX^e^ siècle, et, faisant défiler les interprétations gravées que ce siècle en a laissées, ne trouve guère qu'insuffisances et approximations : « beaucoup d'efforts, dont bien peu sortent du médiocre »[1].

Et de fait pendant deux siècles les commentaires priment sur les interprétations, même si l'on peut trouver, par exemple, une *Joconde* néo-classique, celle que traduit un dessin au trait du Lyonnais Fleury Richard (fig. 304 a). C'est tout de suite le personnage, la femme portraiturée, que l'on admire, et non le tableau : comme si les phrases de Vasari vantant le « jusqu'où l'art peut imiter la nature » valaient pour toujours et n'appelaient plus de commentaire. Elle est la femme, « l'essence même de la féminité », déjà pour le marquis de Sade. Le romantisme en répand les reproductions lithographiques et en fait une femme fascinante : « Quiconque a jeté les yeux sur elle un instant ne peut jamais l'oublier », affirme George Sand, et Michelet : « Je suis attiré par elle comme l'oiseau par le serpent. » Femme fatale, donc : « Charme singulier, presque magique », indique en 1858 Théophile Gautier, qui poursuit : « les désirs réprimés, les espérances qui désespéraient s'agitent douloureusement dans une ombre mêlée de rayons, et vous découvrez que vos mélancolies viennent de ce que la Joconde accueillit, il y a trois cents ans, l'aveu de votre amour avec ce sourire railleur qu'elle garde encore aujourd'hui »[2]. Cette image devient progressivement celle d'une *Joconde*, disons pour simplifier décadente. Celle qui ressort du texte de Walter Pater paru en 1873 dans *La Renaissance* et qui commence ainsi : « Elle est plus vieille que les rochers parmi lesquels elle se tient assise ; comme le vampire, elle est morte bien des fois et elle connaît le secret des tombeaux. Elle a sondé les mers profondes et gardé autour d'elle leur lumière assombrie [...]. »[3] Où trouver une copie qui donne de la *Joconde* une image aussi inquiétante, et même perverse ? Peut-être le dessin fascinant de précision de Gaillard (fig. a) ou les états successifs de la gravure qu'il en donna en 1867.[4]

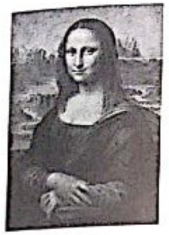


Fig. a
Ferdinand GAILLARD,
Dessin d'après **La Joconde**,
Louvre, département des Arts graphiques.

La nécessité de maintenir quelque distance, et peut-être une inquiétude des artistes, sont bien marquées par l'attitude de Le Gray : le grand photographe reproduit le tableau par l'intermédiaire d'une copie dessinée qu'en avait faite un peintre-sculpteur peu connu, Aimé Millet, et en réalise plusieurs tirages nuancés dans des tonalités chaudes ou froides qui, juxtaposés, préfigurent, *mutatis mutandis*, le tableau d'Andy Warhol qui simplifie la *Joconde* grâce aux trois couleurs primaires des encres d'imprimerie, un bon siècle plus tard (cat. 298-302 et 310). Point trop impressionnés pour ce qui les concerne, Carpeaux, Degas, Vallotton exécutent de fugaces croquis, des Jocondes poupine, lointaine ou placide (cat. 303-305).

Un vol, un viol : telle paraît, résumée, l'histoire de la *Joconde* au début de ce siècle. Osons dire qu'elle ne s'en est toujours pas remise. Un ouvrier italien, Vicenzo Perruggia, vole le tableau en 1911 ; cet événement, puis la redécouverte du chef-d'œuvre et son retour au bercail en 1913 font un bruit universel. Un artiste franco-américain, Marcel Duchamp, perpètre le viol en 1919, le tableau à peine réinstallé après la Grande Guerre, en choisissant d'agrémenter une de ses reproductions d'une moustache, d'une barbiche et d'un calembour obscène, et en donnant à ce geste une large publicité.

Le vol a assuré au tableau – qui n'était que très célèbre – la gloire : angoisse de la perte, joie de la retrouvaille, à laquelle se mêlaient le nationalisme et le sensationnel, toutes valeurs étrangères à celles de l'art. L'irrévérence de Duchamp a ajouté à cette gloire mais l'a quelque peu infléchie, en démonétisant le tableau, si l'on peut dire.

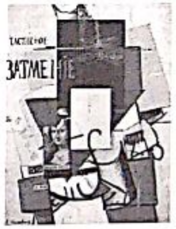


Fig. b
Kasimir MALEVITCH,
Composition avec Mona Lisa, *1914*,
Saint-Pétersbourg, Musée national russe.

Célébrité trouble, admiration ambiguë. Après le vol de 1911, les commentaires que recueille *La Grande Revue* auprès des artistes sont éloquents. A côté de ceux de Vallotton (voir cat. 305), Desvallières, Redon, qui chantent les louanges du tableau et pleurent sa perte, plusieurs peintres apportent des notes discordantes. Othon Friesz est parmi les plus virulents : « Œuvre décadente, habile et froide, fabriquée de moyens étrangers à la peinture [...] Depuis longtemps son sourire factice et morne ne réussissait plus à m'attirer lorsque je traversais la salle des *Noces de Cana* : je la laissais en compagnie de son public de commande profiter de sa réputation usurpée ; pareille impolitesse je n'ai jamais commise envers la moindre poire de Chardin. » Et vient la critique suprême : « Sa contemplation ne pouvait servir en rien à l'enfantement d'œuvres nouvelles. » Francis Jourdain mesure son admiration et affirme que Renoir vaut bien Léonard. Rouault avoue lui préférer la *Sainte Anne*, d'Espagnat considère que « c'est un tableau pour historiens, poètes, philosophes, plutôt que pour peintres », rejoignant ainsi Jacques-Emile Blanche : « C'est l'affaire des hommes de lettres. » Van Dongen, provocateur, s'amuse : « Evidemment c'est une jolie petite vieille bonne chose, juste assez bonne pour charmer [...] Elle n'a pas de sourcils cette femme et elle sourit drôlement, elle doit avoir de vilaines dents pour avoir ce sourire fermé. »[5]

Insistons plutôt sur deux commentaires, avant et après le vol, réactions aux cultes quelque peu fumeux rendus au tableau : ceux de deux grandes intelligences, un poète et un historien de l'art, Paul Valéry et Roberto Longhi, qui remettent aussi la *Joconde* à sa place. Valéry s'amuse dès 1894 du sourire de la *Joconde* « auquel l'épithète de mystérieux semble irrévocablement fixée », et qui « disparaît parmi tant de paragraphes qui commencent à le déclarer *troublant* et finissent à une description

Fig. c
Philippe HALSMAN,
Mona Dali (What Dali sees when he looks at Mona Lisa), 1954,
collection particulière.

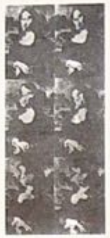


Fig. d
Pol BURY,
Six Etats de Mona Lisa, *1965*,
sérigraphie,
collection particulière.

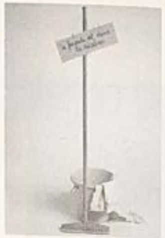


Fig. e
Robert FILLIOU,
La Joconde est dans l'escalier, *1969*,
collection particulière.

d'âme généralement vague. Il mériterait cependant des études moins énivrantes. Ce n'est pas d'imprécises observations et de signes arbitraires que se servait Léonard. La Joconde n'eût jamais été faite. Une sagacité perpétuelle le guidait »[6]. Le jeune Longhi attaque plus durement, vingt ans plus tard, alors qu'on vient de retrouver le tableau. Il reprend la comparaison de Francis Jourdain avec Renoir et dit préférer à *Mona Lisa* une autre « Lisa », la *Lise à l'ombrelle* de Renoir, aujourd'hui à Essen, en titrant son article *Les deux Lisa* : « Il existe une autre Lisa. Il n'y a pas dix personnes qui se déplaceraient pour la voir même si elle était volée et retrouvée. Pourtant, elle seule a un intérêt dans l'Art. Elle est de Renoir. »[7]

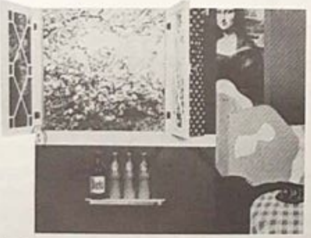


Fig. f
Tom WESSELMANN,
Great American Nude, *1962*,
collection particulière.

Marcel Duchamp profane le tableau en profanant une reproduction : graffiti, négation par la moustache de sa féminité, rébus outrageant sur sa féminité, contradictoire donc (cat. 306). Malevitch explicitait dès 1914, dans un collage aujourd'hui au Musée russe de Saint-Pétersbourg (fig. b), un refus de la *Joconde* autrement plus subtil et plus fort que l'œuvre de Duchamp, de cinq ans postérieure : deux croix roses, barrant l'une le visage, l'autre le décolleté. Mais le résultat restait *pictural*. Duchamp sut, lui, niant en même temps le tableau de Léonard, le pictural et toute sorte de peinture, mieux faire connaître sa propre *Joconde*.

La fortune du tableau à partir des années 20, c'est d'abord la fortune de l'œuvre de Duchamp, que nous ne pouvons même pas évoquer tant elle est importante.[8] Salvador Dali s'empare à la fois des deux mythes : photographies par P. Halsman de Dali en *Joconde à moustaches* en 1954 et *Portrait surréaliste aux papillons* de 1971 (fig. c). Rappelons au moins la *Fête à la Joconde* organisée à Paris en 1965, à laquelle participent entre autres Monory, Rancillac, Klasen, Pol Bury (fig. d), Filliou (fig. e), Baj, Voss, Rotella, Segui, Takis et Arroyo, fête placée « sous le patronage de Sa Transcendance Marcel Duchamp (Jocondologue) », avec une exposition Galerie Mathias Fels, un des derniers hommages rendus au vieux Duchamp, qui va mourir en 1968, son œuvre peint depuis longtemps terminé, son œuvre de philosophe-créateur et sa postérité assurées.[9]

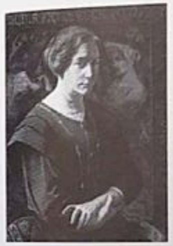


Fig. g
Georges-Daniel DE MONFREID,
La Femme de l'artiste
(*Souvenir de la Joconde*), *1913*,
Paris, musée du Petit Palais.

A la suite de Duchamp on ne s'occupe plus guère que de l'image de la *Joconde* : à partir de tous types de reproductions, elle se trouve schématisée, multipliée, déchirée, lacérée, saccagée ; on lui prête tous les visages, ou tous les accoutrements. Seule paraît compter l'ingéniosité : surprendre, faire sourire, encore surprendre. Les années 1960-1970 sont particulièrement fécondes pour ce type d'œuvre, en Europe comme aux Etats-Unis, et les plus grands créateurs, Rauschenberg, Warhol, Jasper Johns (cat. 309-311), Wesselmann (fig. f) l'introduisent dans leurs tableaux.

C'est donc un exercice difficile que celui de tenter de voir la *Joconde* comme un tableau parmi d'autres, susceptible d'exercer une influence par l'organisation de ses lignes, de ses formes, de sa lumière, de sa couleur. S'il est assez vain de rechercher parmi les portraits du XIX^e^ siècle ceux qui pourraient se réclamer du tableau, tant sa formule, buste de trois quarts, bras appuyés, regard dirigé vers le spectateur, a souvent été reprise par la médiation de Raphaël, on a pu remarquer combien le visage de *Madame Jarre* de Prud'hon (1821) était analogue au sien et noter la proximité de certains portraits de Jean-François Millet ou de Corot (cat. 314). Quelques peintres du début de notre siècle y font référence explicitement : ainsi Manguin[10] et Georges-Daniel de Monfreid (fig. g). D'autres introduisent son image, presque timidement, comme Lévy Dhurmer dans une nature morte.[11] Picasso lui-même dessine au pastel en 1920 une *Etude de mains* (anciennement dans la collection d'Elie Faure ; fig. h)[12] qui évoque autant *Mona Lisa* que la *Femme à la perle*. L'indéracinable Fernand Léger, décidant comme d'autres de faire rentrer la *Joconde* dans le rang, lui confère en 1930 l'importance d'un trousseau de clefs et d'une boîte de sardines, mais pas moins : il donne de l'illustre micorps une belle et respectueuse *interprétation*, grise et ductile, une Joconde vue par Léger, pas par un autre, et qui se moque bien de Duchamp (cat. 307).

La postérité, somme toute, apparaît mince. D'être le plus célèbre tableau du monde, la *Joconde* est-elle aujourd'hui un tableau mort ? Accablée de littérature, mais nullement inquiétée par les détours des détournements les plus divers, elle attend toujours que l'on apprenne à la regarder pour ce qu'elle est, un des plus grands tableaux qui soient. On ne se débarrasse pas si facilement de la *Joconde*.

J.-P.C.

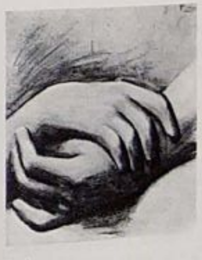
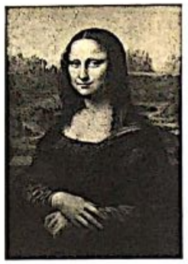


Fig. h
Pablo PICASSO,
Etude de mains, *1920*, pastel,
collection particulière.

[1] Henri Focillon, « La Joconde et ses interprètes », *Techniques et Sentiments*, Paris, 1932, p. 78-93.
[2] Cités par Pomarède, 1988 , p. 93.
[3] Walter Pater, *La Renaissance*, 1873, cité par Langlade, 1989, p. 25-26.
[4] Voir aussi l'état de la gravure de Gaillard repr. *in* Chastel, 1988, p. 21.
[5] *La Grande Revue*, 25 septembre 1911, p. 351-368 et le *Figaro*, 14 septembre 1911, « Notes d'un Parisien ».
[6] Valéry, *Œuvres*, I, Paris, 1962, p. 1187.
[7] Longhi, « Le Due Lise », *La Voce*, VI, 1914, n° 1 ; voir aussi la réaction de Berenson lorsqu'il apprend le vol : « Si seulement c'était vrai ! » (Chastel, 1988, p. 81-82).
[8] Voir Reff, *in* cat. exp. Duisburg, 1978, et le beau texte de Bernard Ceysson, ici, introduction chapitre 10.
[9] Cat. exp. Duisburg, 1978.
[10] *La Petite Joconde. Etude de Jeanne à l'italienne*, 1905, coll. part. (Manguin, 1980, n° 142, repr.).
[11] Voir aussi le comparable *Hommage à Vinci* (1978) de Chapelain-Midy, nature morte comportant un livre ouvert avec un détail de la *Joconde* (*Chapelain-Midy*, préface de R. Huyghe, Paris, 1982, repr. p. 192-193).
[12] Zervos, IV, 1951, fig. 158.



Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779

Gustave
Le Gray
Villiers-le-Bel, 1820 - Egypte, 1882

298-302

La Joconde
d'après un dessin d'Aimé Millet, vers 1855

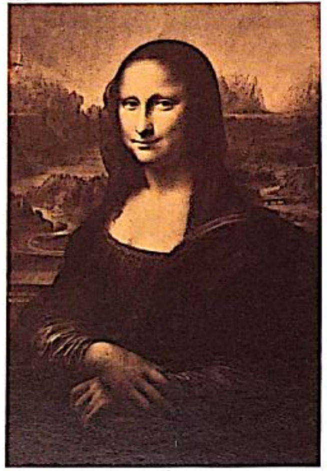
Cinq tirages sur papier salé à partir de négatifs sur papier ciré.
H. 0,280 ; L. 0,190 (chacun).
Troisième exemplaire, estampillé en b.g. : *Gustave Le Gray*.

Provenance
Vente Paris, Drouot, avec deux autres tirages, 1 VI 1990, nos 84-87 ; acheté par M. Ezra Mack, New York.

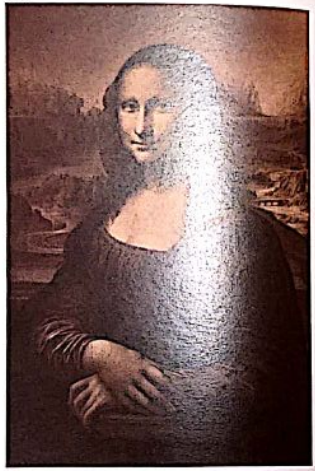
Exposition
New York, 1992-1993.

Etats-Unis, collection particulière (par courtoisie d'Ezra Mack, New York).

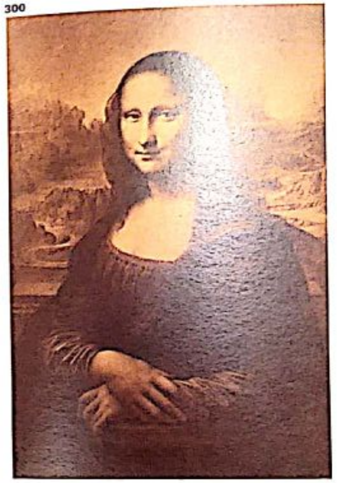
298



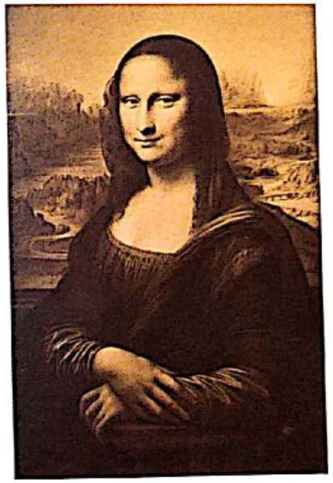
299



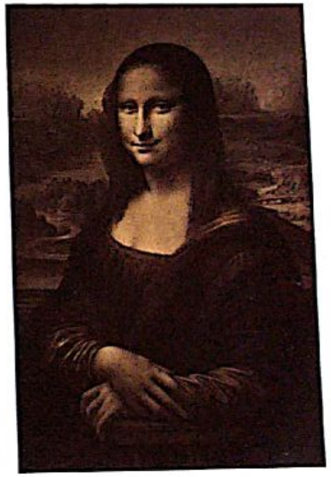
300



301



302



Gustave Le Gray commença à étudier la peinture dans l'atelier de Paul Delaroche (1839-1843), et c'est en tant qu'élève de ce dernier qu'il s'inscrivit sur les registres de copistes du Louvre en 1842 et en 1847. Mais c'est sans doute sur les conseils de son maître, qui se serait exclamé : « désormais la peinture est morte » en découvrant les travaux de Louis Daguerre en 1838 (cité *in* Parry Janis, 1987, p. 24), que Le Gray orienta sa carrière vers la photographie. On sait (*ibid.*, p. 171-172) qu'en 1855 il donna à la Société française de photographie une épreuve de *La Joconde* (voir *Bulletin de la Société française de photographie*, février 1855, p. 34), qui fut présentée à la première exposition de cette société au mois d'août de la même année (*ibid.*, 1856, p. 60).

L'année suivante, il exposa à nouveau une *Joconde* en Ecosse. L'auteur de la copie qu'il photographia n'est pas Jean François Millet, qui précéda Le Gray dans l'atelier de Delaroche (1837-1839) et qui, si l'on en croit certains biographes (Gsell, 1928, p. 16), copia au Louvre, sans qu'aucune trace ne permette de le confirmer. L'inscription portée à gauche, sur le muret derrière le modèle : « LEONARD De VINCI pinxit/AIME MILLET, del 1848 », identifie bien le copiste comme le peintre-sculpteur Aimé Millet (Paris, 1819-1891). L'ouvrage que lui consacra son ami Henri Dumesnil confirme et précise les circonstances de cette copie : il y raconte comment l'artiste, en 1837, se fit remarquer par un dessin d'après le *Portrait d'homme* (Inv. 517) attribué à l'époque à Raphaël et qui lui fut acheté par le célèbre critique Delécluze par l'intermédiaire de Viollet-le-Duc. Il mentionne ensuite un dessin d'après *La Joconde* : « Je parle ici de la première copie, en petit [datée à la fin de l'ouvrage de 1839], de cette toile célèbre, qu'il voulait donner à M. Delécluze et qui fut payée malgré lui. Le grand dessin de ce même portrait a été fait plus tard, il obtint un véritable succès au Salon de 1849 [no 1480], fut acquis par l'Etat et devint populaire par la photographie » (*Aimé Millet, Souvenirs intimes*, 1891, p. 7). Ce dessin, dont on avait déjà perdu la trace à la fin du siècle, fut paraît-il très apprécié d'Ingres et, toujours selon Dumesnil, peu goûté par Delaroche. Le Gray a très habilement tiré parti du crayon virtuose de Millet en jouant sur une fine coloration de bistre et de pourpre qui permet d'évoquer l'original de Léonard d'une façon indirecte et subtile.

Aimé Millet exposa à plusieurs reprises au Salon des dessins d'après les chefs-d'œuvre du Louvre : en 1842 (no 1369), la *Sainte Anne et la Vierge* d'après Léonard (Inv. 776) ; en 1847 (no 1892), *L'Adoration des bergers* d'après Ribera (Inv. 939) ; et en 1848 (no 6), *Balthazar Castiglione* d'après Raphaël (Inv. 611).

J.-P. C. - M.-A. D.

Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779, détail

Edgar
DEGAS
Paris, [illegible] - id., [illegible]

302

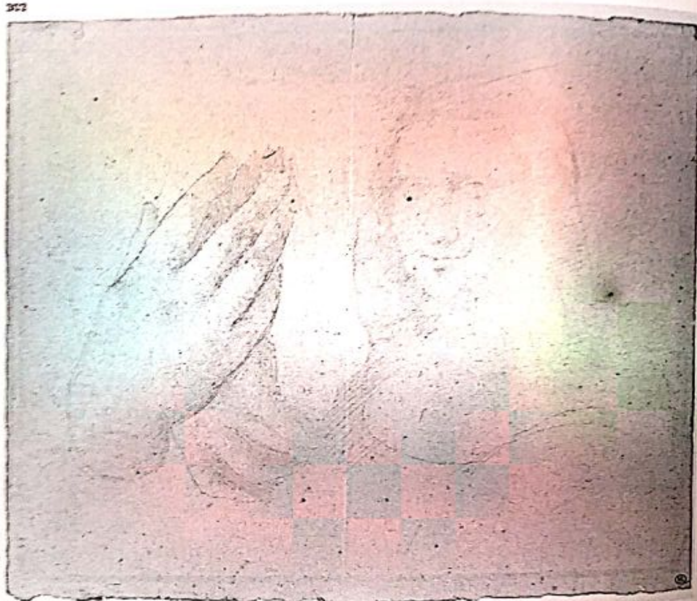
La Joconde
d'après Léonard de Vinci
[illegible]

[illegible]

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques
(fonds du musée d'Orsay).

Dès ses tout débuts, Degas étudie attentivement Léonard au Louvre où, entre [illegible] et [illegible], il prend de rapides croquis d'après *La Joconde* ou *La Vierge aux rochers* (voir introduction [illegible]), puis au Vatican (*Saint Jérôme pénitent*) et aux Offices (*L'Adoration des Mages*) ; en outre, il acquiert des reproductions de ses œuvres (carnet [illegible] [Reff, n° [illegible]], p. [illegible], Paris, Bibliothèque nationale), et copie les caricatures d'après les gravures des ouvrages de Caylus et Hollar. À Florence, en 185[illegible] ou 185[illegible], partant d'un dessin alors attribué à Léonard, il ira jusqu'à imaginer ce qu'aurait été le tableau final, parachevant en quelque sorte ce que le maître avait seulement esquissé (*Portrait de jeune femme*, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada).

302



Dans *La Joconde* mais plus encore dans *La Belle Ferronnière* qui servira de modèle à certains portraits de femme qu'il envisage, Degas cherche d'abord la façon dont le maître traduit le « mystère » de ces visages distants, qui lui semble obtenu non par le « repos de la figure » mais par son « expression » (carnet 21 [Reff, n° 23], p. 47, *ibid.*).

R.L.

Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779

Jean-Baptiste
CARPEAUX
Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

304

La Joconde
d'après Léonard de Vinci

Crayon noir.
H. 0,185 ; L. 0,144.

Provenance
Don du prince Georges Stirbey, 1882.
Inv. RF 1341.

Bibliographie
Guiffrey Marcel, 1909, III, n° 2114 ; Kocks, 1981, p. 29, 209, n° 94, fig. p. 281.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques
(fonds du musée d'Orsay).

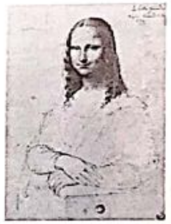


Fig. 304 a
Fleury Richard,
Dessin d'après La Joconde, *1804*,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

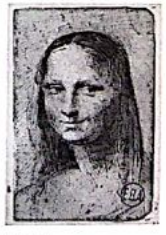
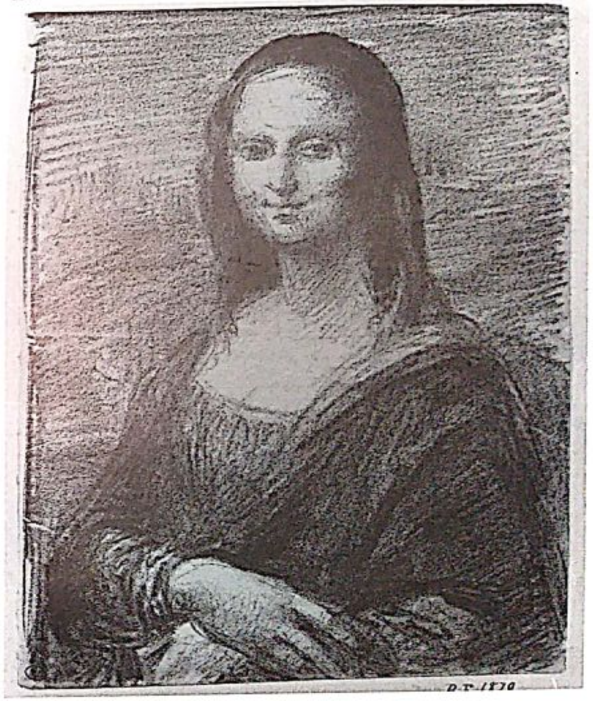


Fig. 304 b
Carpeaux,
Dessin d'après La Joconde,
Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

304



« Léonard de Vinci nous donne sa Mona Lisa, œuvre admirable de style et d'un modelé merveilleux, mais cette œuvre est noire et semble plutôt du domaine du dessin que de celui de la peinture. » Couture (*in* Bertauts-Couture, 1932, p. 110) résume peut-être ici le regard porté sur *La Joconde* par les artistes de sa génération. Les dessins de Carpeaux au crayon charbonneux, tout à l'opposé du trait fin, ciselant les contours, de Fleury Richard (fig. a), ne contredisent pas la remarque de Couture. On a cru voir dans certains sourires que Carpeaux aima fixer dans le marbre, « spécialité » de l'artiste selon Henry James (cité *in* Margerie, 1989, p. 18), un écho de celui qu'on admire dans le tableau du Louvre. Ce fameux sourire apparaît ici totalement réjoui, et dépourvu de tout mystère.

J.-P. C. - M.-A. D.

Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779, détail

Félix Edouard
VALLOTTON

Lausanne, 1865 - Paris, 1925

305

Etude d'après Mona Lisa
1887

Crayon.
H. 0,135 ; L. 0,100.
Monogramme en b.d. : FV.

Provenance
Coll. Paul Vallotton, Lausanne.

Exposition
Genève, 1944.

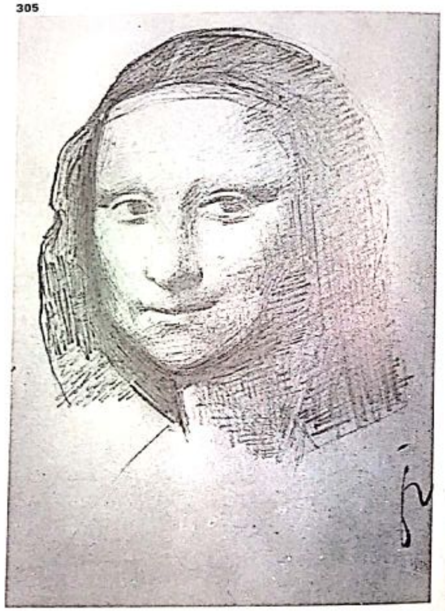
Zurich, collection Mme M. Feilchenfeldt.

Le livre de raison que Vallotton commença à rédiger en 1885 (publié in Hahnloser-Bühler, 1936) mentionne plusieurs copies peintes faites à Paris en 1887, et dont nous avons malheureusement perdu la trace : d'après Antonello de Messine (n° 30, MI 693), d'après *La Joconde* (n° 39), d'après Dürer (n° 42 ; selon Hahnloser-Bühler, *ibid.*, p. 30, d'après un *Vieillard à la barrette rouge*, donc probablement l'Inv. 18598, conservé au département des Arts graphiques). Il nous reste ce petit dessin minutieux, à l'expression légèrement crispée, ainsi qu'un autre à la plume, toujours d'après *La Joconde*, que Marina Ducrey dit avoir vu dans un carnet de croquis (in S. Newman, 1992, p. 204). L'enquête menée auprès des artistes par *La Grande Revue* (10 et 25 septembre 1911) afin de connaître leur sentiment sur le vol de *La Joconde* apporte un témoignage supplémentaire : « Je considère le rapt de *La Joconde*, écrit Vallotton, comme un désastre, et une humiliation sans analogue – dans cet ordre d'idées. – Je pense que tous les hommes cultivés seront de mon avis, ici comme ailleurs ; et que chacun s'en jugera personnellement amoindri. J'avais pour ce tableau, que j'ai copié jadis, une vénération particulière ; il me représentait la somme des recherches d'un des plus beaux moments de l'esprit humain, notée par un génie sans soubresauts. Si le mot chef-d'œuvre a encore un sens, c'est avant tout à *La Joconde* qu'il le faut consacrer. »

L'intérêt que Vallotton portait aux maîtres fut encouragé par un éditeur genevois, qui, en 1889, lui demanda de graver quelques tableaux de différents musées, dont *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt (Inv. 1739, Vallotton et Georg, 1972, n° 224). Mais, à l'exception d'Holbein et Poussin (voir introduction chapitre 3), c'est certainement Ingres, dont *Le Bain turc* découvert au Salon d'automne de 1905 l'aurait fait fondre en larmes (Fegdal, 1923, p. 32), que Vallotton admirait le plus. L'exclamation de Vuillard, avec qui il allait souvent au Louvre – « Ça c'est Madame Bertin ! » –, devant le *Portrait de Gertrude Stein* (1907, Baltimore, Museum of Art ; voir Hahnloser-Bühler, 1936, p. 210) faisant référence au célèbre portrait du Louvre (RF 1071), est révélatrice. Vallotton avait d'ailleurs déjà utilisé la pose de *Monsieur Bertin* pour le *Portrait de M. Ursenbach*, sa première œuvre, où se fait également sentir l'influence d'Holbein (1885, Zurich, Kunsthaus). Dans son roman autobiographique, *La Vie meurtrière*, écrit en 1907-1908 et publié seulement après sa mort, en 1927, Vallotton a analysé très lucidement et dans un style particulièrement lumineux le phénomène des attirances mais aussi des rejets qui jalonnaient ses visites dans le musée : « Le Louvre me fut un éblouissement, et les jours que j'y passai furent des meilleurs et des plus nourris de mon existence [...] En peinture, Holbein et Léonard furent mes premières idoles. Le côté volontaire et pénétrant de leur art concordait trop avec mes tendances personnelles pour qu'il en pût être autrement. Je fus plus rebelle aux grands coloristes ; Véronèse et le Titien gênaient en moi une sensibilité qu'avaient déformée trop de principes. Je ne désarmai que plus tard, mais leur cédai pleinement alors, tout heureux d'être conquis. Rubens, lui, m'épouvanta toujours ; jamais je ne pus déterminer les dimensions de ce génie qui déborde sur vous comme un drap trop grand, et vous empêtre. Van Dyck me déplut ; Rembrandt me prit le dernier, alors que je fus mieux averti des choses et plus conscient aussi des ressources d'un métier que j'ignorais [...] Je dégustai la matière de certains Courbet et rien, plus que la façon dont Ingres enserre la forme de son trait, ne m'a fait subir la tiédeur d'un corps de femme et le poids d'un sein » (éd. Lausanne, 1979, p. 54-56).

J.P.C. - M.A.D.

305



Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779

Marcel
DUCHAMP

Blainville, 1887 - Neuilly, 1968

306

La Joconde : L.H.O.O.Q.
1964

Reproduction photographique, gouache blanche et crayon sur papier japon.
H. 0,301 ; L. 0,230.
Inscription au crayon en b. au centre :
L. H. O. O. Q.

Provenance
Coll. Arturo Schwarz.

Bibliographie
Schwarz, 1969, p. 476-477, n° 261 c ; cat. exp. Kyoto, 1991, p. 37.

Milan, collection de Mme Schwarz Linder.

Si, à la veille de la Première Guerre mondiale, le *Nu descendant un escalier* exposé à l'Armory Show permit à Marcel Duchamp d'accéder immédiatement à la célébrité dans les milieux artistiques américains, sa *Joconde*, pourvue en 1919 d'une moustache et d'une barbichette Napoléon III, est de toutes ses œuvres celle dont la popularité est aujourd'hui la plus universelle. Avant d'être l'auteur des énigmatiques ready-mades

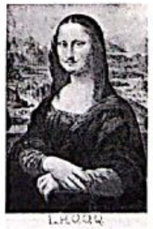
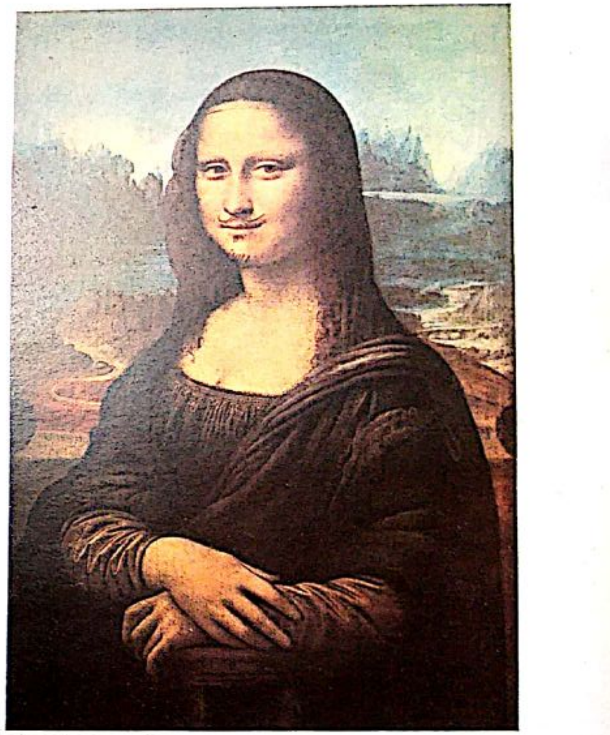


Fig. 306 a
Duchamp,
L.H.O.O.Q., *1919*,
collection particulière.

306



DUCHAMP

MARCEL DUCHAMP

Fig. 306 b
DUCHAMP,
Moustache et barbiche de L.H.O.O.Q.,
1941, collection particulière.

ou du mystérieux *Grand Verre*, Duchamp reste « celui qui mit des moustaches à *La Joconde* ». Et aujourd'hui, en visitant le Louvre, ce n'est qu'au prix d'un réel effort qu'il est possible de regarder le tableau sans penser à cette malicieuse profanation dada, si pleine de conséquences.

Dans ses entretiens avec Pierre Cabanne, Duchamp se souvient d'avoir d'abord montré sa *Joconde* seulement à André Breton, puis à Francis Picabia qui lui donna le titre de « Tableau dada de Marcel Duchamp ». Les cinq lettres écrites au crayon sous la reproduction en couleurs de *La Joconde* sont à lire phonétiquement. Ce jeu de mots osé s'oppose à la retenue et au *sfumato* du tableau de Vinci. « Je suis très content de ce genre [illegible] jeu, confie Duchamp à C[illegible], parce que je trouve [illegible] peut en faire beaucoup [illegible] dans [illegible] on arrive à [illegible] . » Dans un androgynous Leonardo "queue" and "cul" » (1991), Jack J. Spector développe les lectures des lettres L.H.O.O.Q. à travers l'interprétation de l'alphabet qu'en fit Jean-Pierre Brisset dans ses *Mystères* (1890). Brisset était avec Raymond Roussel l'écrivain que Duchamp admirait le plus ; il avait donné une interprétation sexuelle à chacune des lettres de l'alphabet.

Mais ce sont la moustache et le bouc qui ont le plus indigné le public, qui aurait plutôt eu tendance, comme l'a fait Malraux, à voir en *La Joconde* « l'incarnation de l'éternel féminin ». De toute évidence, le geste iconoclaste qui consista à lui dessiner une moustache au crayon a, comme toujours dans l'œuvre de Duchamp, plus de conséquences qu'il n'y paraît. La première de ces conséquences fut peut-être de se superposer à Duchamp, qui devait prendre une année plus tard le pseudonyme de Rrose Sélavie (Eros c'est la vie).

Henri-Pierre Roché, qui fut l'ami de Duchamp, écrit dans ses souvenirs *Sur Marcel Duchamp*, publiés par Robert Lebel en 1958 : « quand il ajoute de fines moustaches à Mona Lisa, c'est pour dire ne vous hypnotisez pas sur les sourires d'hier, inventez les sourires de demain ».

Les différentes versions de *L.H.O.O.Q.* sont les suivantes :

1 – L'original de 1919, exécuté au crayon en 1919 sur une carte postale (0,197 × 0,124 ; fig. a) ;

2 – La version reproduite en mars 1920 dans la revue de Picabia *391* fut réalisée par ce dernier, qui oublia la barbichette ; cette version fut perdue puis retrouvée accidentellement par Jean Arp chez un bouquiniste ; elle a été perdue après la mort de celui-ci ;

3 – Une réplique de grand format (0,647 × 0,482) a été faite par Duchamp en 1930 pour Aragon, qui en fit don à Georges Marchais, secrétaire général du PCF ;

4 – En 1941, une version à l'échelle de l'œuvre originale fut faite pour *La Boîte en valise* ;

5 – En 1955 (?), une version ni signée ni datée faite par Duchamp pour Max Ernst ;

6 – En septembre 1964, 38 reproductions photographiques, toutes signées et retouchées par Duchamp, dont 35 numérotées de 1 à 35, et un exemplaire pour le livre de Pierre Massot, *Marcel Duchamp, propos et souvenirs*, publié par Arturo Schwarz à Milan en février 1965. Cet exemplaire, ici exposé, plus grand que la carte postale initiale et dont les couleurs sont plus proches de l'original, reprend sommairement le dessin de la moustache et de la barbiche. Celles-ci apparaissent comme un paraphe rapide, le signe plus que la signature de Duchamp ;

7 – En 1965, deux versions pour Jacqueline Monnier et Man Ray, sur serviettes de table, imprimées d'après l'édition précédente.

En 1941, Duchamp avait réalisé au pochoir le frontispice de « Marcel Duchamp », un poème de Georges Hugnet, où seuls étaient visibles, comme deux postiches abandonnés, le bouc et la moustache (fig. b).

Démultipliant les implications de sa première *Joconde*, Marcel Duchamp en fit en 1965, à New York, une version « rasée » intitulée *L.H.O.O.Q. Shaved* (fig. c), qui fut éditée à 100 exemplaires pour orner la carte d'invitation à un dîner organisé par la propriétaire de l'œuvre originale.

F. H.

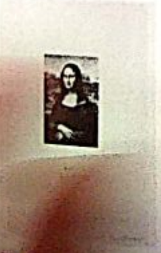


Fig. [illegible]
D[illegible]
L.H[illegible] [illegible]ved, *1965*,
re[illegible] [illegible]tographique et crayon,
Ne[illegible] [illegible] Museum of Modern Art.

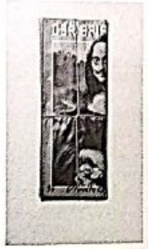


Fig. 306 d
CHRISTO,
Der Spiegel, *1963*,
Londres, Tate Gallery.

LÉONARD DE VINCI
La Joconde
INV. 779

Fernand
LÉGER

Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955

307

La Joconde aux clefs
1930

Huile sur toile.
H. 0,910 ; L. 0,720.

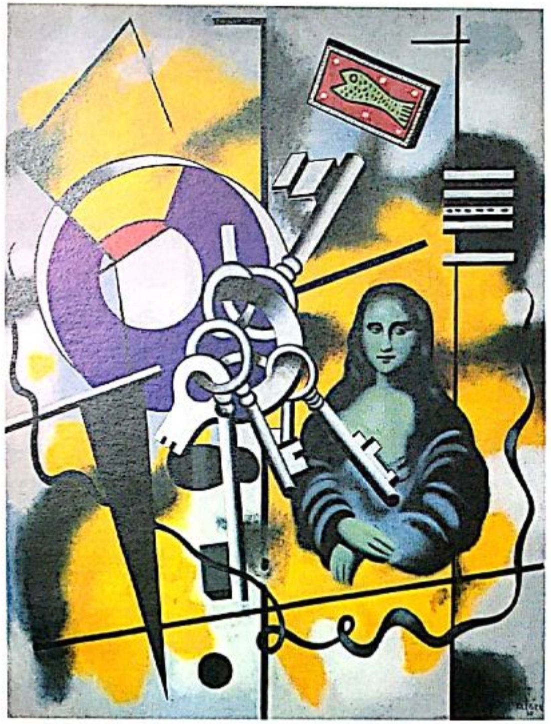
Provenance
Coll. de l'artiste.

Bibliographie
Taillandier, 1963, p. 17-21 ; Vallier s.d., p. 11-12 ; Schmalenbach, 1977, p. 130, repr. ; Bauquier, 1987, p. 136-139, repr. p. 139, p. 138 (photographie montrant Léger devant son tableau) ; Néret, 1990, p. 139, fig.222.

Expositions
Duisburg, 1978, p. 84-85, 210-212, repr. p. 211 ; Saint-Paul-de-Vence, 1988, n° 61.

Biot, musée Fernand Léger.

307



C'est le monde moderne, avec ses machines, qui passionne Léger ; c'est ce monde que Léger invite ses contemporains à regarder : « Pourquoi faut-il que ces gens-là aillent s'extasier le dimanche sur des tableaux douteux du Louvre ou d'ailleurs ? Sur mille tableaux, deux sont-ils beaux ? Sur cent objets fabriqués, trente sont beaux [...] » (cité par Néret, 1990, p. 84). Faisant un jour, vers 1925, une conférence à la Sorbonne, il aurait présenté à son auditoire un compteur à gaz et déclaré : « Voilà. Ceci est beaucoup plus intéressant et plus beau que la Vénus de Milo ! » (*ibid.*, p. 138).

Léger s'exprime lui-même à propos de *La Joconde aux clefs* : « J'avais fait sur une toile, un trousseau de clés, mon trousseau de clés. Je ne savais pas ce que j'allais mettre à côté. Il me fallait quelque chose d'absolument contraire. Alors quand j'eus fini de travailler, je suis sorti, j'avais à peine fait quelques pas et qu'est-ce que je vois dans une vitrine ? Une carte postale de *La Joconde* ! J'ai compris tout de suite. C'est elle qu'il me fallait, qu'est-ce qui aurait pu contraster plus avec les clés ? Comme ça, j'ai mis sur la toile, *La Joconde*. Après, j'ai ajouté une boîte de sardines. Cela faisait un contraste tellement aigu ! C'est un tableau que je garde, je ne le vends pas [...] J'ai réalisé le tableau le plus « risqué » au point de vue des objets contrastés, puisque *La Joconde* est, pour moi, un objet comme les autres. Pour moi, cette toile, malgré cette énorme difficulté, est résolue en qualité » (cité par Bauquier, 1987, p. 138).

Léger veut donc le plus fort contraste possible entre le trousseau de clefs et *La Joconde*. Mais il compose un tableau

LÉGER

cohérent, en opposant les lignes tracées à la règle au ruban curviligne, accordé aux courbes de Léonard. Les objets dispersés et sans poids flottent dans l'espace, les courbes apparemment hasardeuses équilibrant les figures géométriques, les flous « picturaux » s'opposant à des surfaces nettes et acérées. La Joconde n'est plus *La Joconde* mais, par l'intermédiaire d'une carte postale, une découpe de Joconde, un schéma de Joconde, en grisaille, sans sourire, qui détourne vainement un visage au regard dévié et renvoie aux personnages simplifiés des publicités. Dora Vallier indique bien comment le trousseau de clefs, et plus particulièrement la boîte de sardines, vident *La Joconde* de son contenu : « [...] son instinct l'avertissait-il que le jour où il avait pris la Joconde, symbole suprême de l'expression artistique, pour lui donner comme compagnon de route une boîte de sardines insignifiante, platement quotidienne, il avait réalisé un assemblage agissant d'une manière très subtile ? Léger se bornait à aimer la présence à ses côtés de ce tableau, content de le sentir près de lui, comme une bête familière, sans chercher à l'analyser, sans se dire ouvertement que sur ce tableau la boîte de sardines vidait, sous nos yeux, la Joconde de sa substance. Comme un dissolvant cette boîte la transformait en s'unissant à elle. Le contraste, très fort, faisait chavirer la Joconde et elle se retrouvait au sein de la sensibilité moderne à la place qui était devenue la sienne, une place d'idole déchue. Son sourire-relique flottait comme une épave. [...] » (s.d., p. 12).

Les clefs interviennent dans plusieurs dessins et tableaux de Léger datant de ces années, particulièrement dans les *Danseuses aux clefs* de 1930 (versions à Stokholm et coll. S. Traboulsi) et dans une *Composition avec clefs et parapluie* de 1932 (coll. part.) très analogue à la toile de Biot. Georges Bauquier (1987, p. 136) rappelle que Léger était « obsédé par un simple trousseau de clés, le sien » et cite *Il ne m'est Paris que d'Elsa* d'Aragon (1964), qui fait allusion à cette manie des clefs qu'avait Léger :

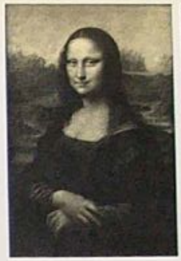
« Et des clés, ça, des clés en pagaille

« Qu'est-ce qu'on a changé de gouvernement

« Entre deux trousseaux de clés ».

On sait d'autre part l'admiration de Léger pour David, au profit de qui il délaisse tous les autres artistes quand il va au Louvre (Bauquier, 1987, p. 268) : « J'ai aimé David parce qu'il est anti-impressionniste. Il a réalisé le maximum de ce qu'on pouvait tirer de l'imitation et c'est pour cela que dans ses tableaux l'atmosphère de la Renaissance manque complètement. Je sens David surtout lorsqu'il fait ses portraits, beaucoup plus proche de moi que Michel-Ange. J'aime la sécheresse qu'il y a dans l'œuvre de David et dans celle d'Ingres aussi [...] » (*ibid.*, p. 260). Il intitulera son chef-d'œuvre de 1948-1949, *Les Loisirs* (Paris, musée national d'Art moderne), *Hommage à Louis David*.

J.-P. C.-M.-A. D.



LÉONARD DE VINCI
La Joconde
INV. 779

■ René
MAGRITTE
Lessines, 1898 - Bruxelles, 1967

308

La Joconde
1960

Toile.
H. 0,700 ; L. 0,500.
S.b.d. : *Magritte.*

Provenance
Galerie Alexandre Iolas.

Bibliographie
Waldberg, 1965, p. 262 ; Butor, 1969, nos 17-19 ; Torczyner, 1977, p. 116 ; Gablik, 1970, p. 181.

Exposition
Tokyo, 1988, n° 118.

Paris, collection particulière.

C'est dès 1925, avec *Les Deux Sœurs* (peut-être une réminiscence du portrait de Gabrielle d'Estrée, RF 1937-1), que Magritte utilise pour la première fois le rideau. Ce motif occupe la place centrale dans un autre tableau dès l'année suivante, mais sa représentation en compagnie d'autres rideaux apparaît avec *Les Misanthropes* (1933, coll. Périer, Bruxelles) et beaucoup plus tard avec *La Joconde*, qui est le départ d'une série où figurent *La Peine perdue* (1962) et *Le Beau Monde*, dont il se dit très satisfait dans une lettre au peintre Bosmans. Comme tous ses titres, celui-ci donne un développement inattendu à son contenu. La vue rapprochée du motif central évoque la figure placée très en avant du portrait de Léonard de Vinci, proximité produite par l'effet de la double perspective fuyante du paysage que Magritte transpose par deux rideaux que leurs proportions permettent de voir comme s'ils se faisaient dos. L'humour aigre de Magritte lui a sans doute permis de placer volontairement un grelot dont la fente sonore peut être vue comme un œil, une meurtrière, mais également comme une bouche, en l'occurrence le sourire incertain de son célèbre modèle. Le vide central, qui est aussi le point autour duquel s'articule le tableau, a l'étonnante propriété d'être assez discret malgré sa place et sa luminosité. Est-ce notre accoutumance aux ciels nuageux du peintre, cela tient-il à la composition générale qui fait du premier plan un repoussoir, un faire-valoir de ce qui se trame dans les coulisses du tableau, ou bien encore au fait que ce rideau ne cache rien ?

F. H.

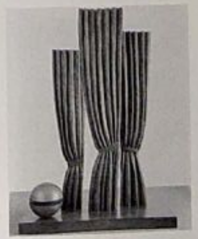
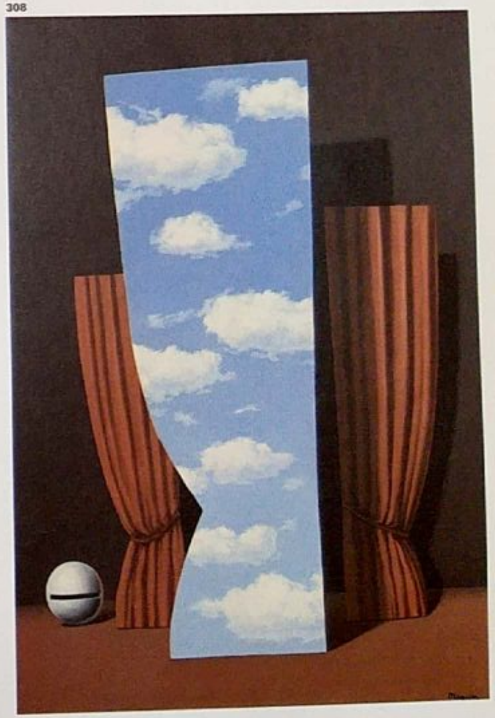
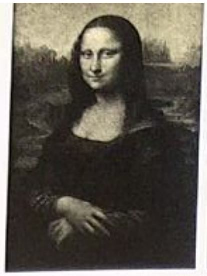


Fig. 308 a
MAGRITTE,
La Joconde, bronze
Houston, The Menil Foundation.

308





LÉONARD DE VINCI
La Joconde
INV. 779

Robert
RAUSCHENBERG
Port Arthur (Texas), 1925

309

Mona Lisa
1958

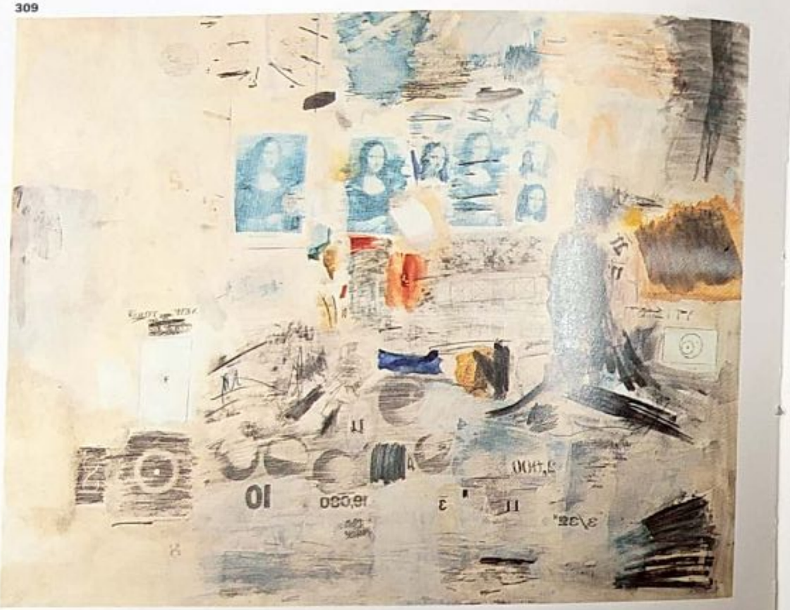
Dessin (« transfert drawing ») : encre, crayon et aquarelle sur papier.
H. 0,581 ; L. 0,730.

Provenance
Ethel Scull, New York ; Leo Castelli.

Expositions
Washington, 1976, n° 60 ; New York, 1978, p. 57-58 ; New York, 1985-1986, n° 3.

Collection Janie C. Lee.

309



A partir de 1955, Rauschenberg utilise des reproductions de tableaux de maîtres dans ses nouvelles « combine paintings » avant d'en faire des « transferts » sur la toile, le tissu ou le papier, dont ce dessin semble être une des premières applications. L'utilisation en série de *La Joconde* devenue motif pictural exploite les irrégularités de ce procédé de duplication. L'image est réduite à une touche où la forme et le sujet sont associés à la façon de l'empreinte d'un doigt posé plusieurs fois sur une surface salissante. Cette altération, ou plutôt cette négation de la qualité unique et définitive du modèle, se situe à l'opposé d'un hommage fait au musée. A la fin des années 50, ce dessin est volontairement dans la tradition dada de *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp. Il est une dérision de la « muséification » de l'art dont *La Joconde* est le symbole. Présentée dans un apparent désordre, mêlé de ratures et de frottages, elle paraît devoir éloigner d'elle une adoration consensuelle et étouffante. C'est donc d'une Mona Lisa plus libérée que bafouée qu'il s'agit ici : la spontanéité recherchée de la composition du dessin lui donne l'agilité retrouvée d'un animal qui a quitté sa cage, ou, comme le suggère l'artiste en l'associant à un ballon de plage, celle d'un objet aux multiples rebonds.

Il y a dix ans, le thème de la Joconde – une Joconde au moins aussi insolente – est réapparu une seconde fois dans l'œuvre de Rauschenberg sous la forme d'un grand polyptyque en céramique (fig. a).

F. H.

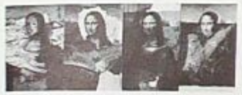


Fig. 309 a
RAUSCHENBERG,
Pneumonia Lisa, *1982*,
peinture sur céramique,
collection de l'artiste.

Andy
WARHOL
Pittsburgh, 1931 - New York, 1987

310

Mona Lisa
1963

Sérigraphie et acrylique sur toile.
H. 3,194 ; L. 2,086.

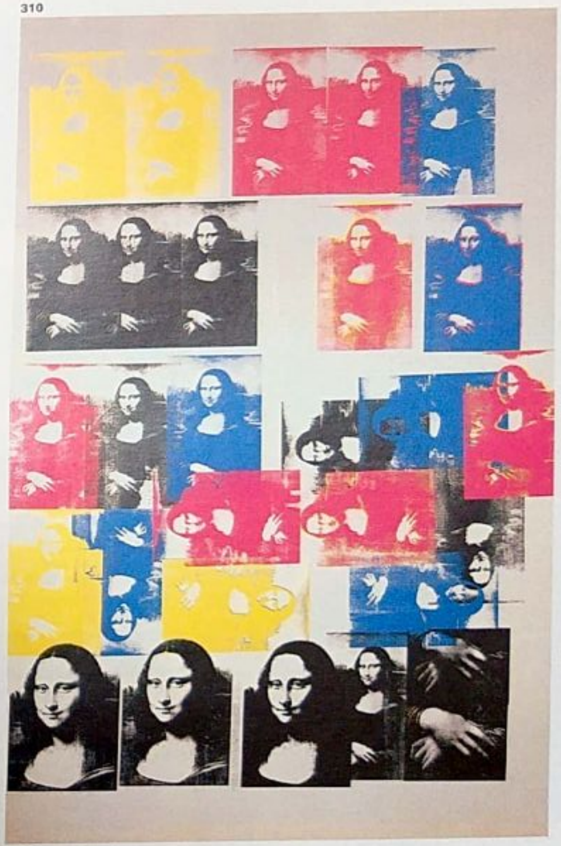
Provenance
Galerie Blum Helman, New York ; coll. Eleanor Ward, New York.

Bibliographie
Crone, 1970, p. 136, n° 128 ; Coplans, 1970, p. 85 ; Morphet, 1971, p. 26, n° 10 ; Alloway, 1974, p. 11, n° 6 ; Crone, 1976, p. 339, n° 138 ; Ratcliff, 1984, p. 37, n° 33 ; Smith, 1986, p. 171-174 ; Bourdon, 1989, p. 162, n° 156 ; Livingstone, 1990, p. 118, n° 164 ; Livingstone, 1991, n° 33.

Expositions
Chicago-Eindhoven, 1970, p. 85 ; New York, 1974, n° 6 ; Paris, 1989, p. 237, n° 238.

Zurich, Galerie Thomas Amann.

310



Commencée en 1963, la série des *Jocondes* ne succède que d'une seule année aux *Marylins*, *Elvis*, *Dollars* et autres séries de Warhol. Jusqu'au début des années 80, elle constitue le seul exemple de référence que l'artiste ait fait à un prototype artistique. S'y mêlent de manière aléatoire une vue complète du tableau et

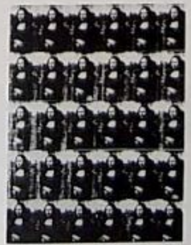


Fig. 310 a
WARHOL,
Thirty are better than one, *1963*,
collection particulière.

WARHOL

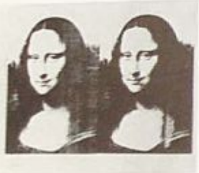


Fig. 310 b
Warhol,
Double Mona Lisa, *1963*,
Houston, The Menil Foundation.

des plans rapprochés du visage et des mains. Les couleurs employées sont celles qui étaient alors les couleurs de base utilisées pour la sérigraphie. Comme pour les couleurs, le mode de superposition est atypique ; il donne à ce tableau une qualité de « combine painting » qui en fait peut-être un hommage volontaire à Rauschenberg plus encore qu'à *La Joconde*, à l'espace pictural tel que l'a découvert Rauschenberg ; celui-ci fut le premier artiste pop à utiliser *La Joconde* comme un repère permettant de saisir la différence entre l'espace des musées et le nouvel espace qu'il venait d'inventer. Il s'agit aussi de la mise en scène d'une image dont il est surtout nécessaire qu'elle ait *été* au préalable fortement banalisée. Le résultat n'est pourtant pas à confondre avec les moyens employés : Warhol parvient à revivifier un esprit que les innombrables reproductions ont fait perdre à *La Joconde* ; sa peinture est « à croire que personne ne l'avait vraiment exécutée, mais qu'elle avait toujours existé » (*in* cat. exp. Paris, 1989, p. 449).

Dans la logique quelque peu cynique dont relèvent les propos de Warhol, la quantité prend le pas sur la qualité : « j'ai toujours pensé que la quantité était la meilleure jauge en tout (parce qu'on fait toujours la même chose si on a l'air de faire autre chose), et je me suis fixé pour but de devenir « artiste d'espace » (*Ma philosophie de A à B*, Paris, 1977, éd. originale 1975, p. 121).

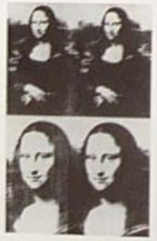
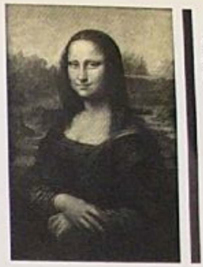


Fig. 310 c
Warhol,
Four Mona Lisa, *1963*,
New York, Metropolitan Museum of Art.

Une autre Joconde, dont la réalisation est contemporaine de celle-ci, porte le titre (qui tient de la vérité première) de *Trente valent mieux qu'une* (fig. a), ce qui traduit une autre de ses convictions : « si l'unique peinture originale est bonne, toutes les autres sont bonnes aussi. D'ailleurs même si le sujet est différent, les gens peignent toujours la même peinture » (*ibid.*, p. 122).

F. H.

Fig. 310 d
Warhol,
Twelve White Mona Lisa
(série des inversions), *1980*,
Beverly Hills, collection Georges Marciano.



Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779

Jasper
JOHNS
Augusta, 1930

311

Summer (*L'Eté*)
1985

Encaustique sur toile.
H. 1,890 ; L. 1,270.
S.D.h.g. au pochoir : *J. JOHNS '85.*

Provenance
Gallerie Leo Castelli.

Bibliographie
Artstudio, n° 12, p. 111.

Expositions
New York, 1987 ; Philadelphie, 1988-1989, p. 91, n° 30 ; Washington, 1990-1991, p. 42, n° 21.

Collection Philip Johnson.

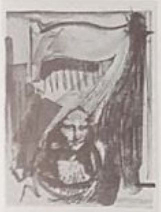


Fig. 311 b
Johns,
Color Numerals : Figure 7,
lithographie en couleurs, *1968*,
collection particulière.

Le motif de la Joconde, apparu dans la peinture américaine avec le pop art (voir cat. 310), occupe une place récurrente dans la peinture de Jasper Johns. Il est à la fois le signe de la peinture par excellence (selon le lieu commun tacite : « s'il devait rester un seul tableau au monde, ce serait celui-là ») et une référence au plus célèbre et plus influent artiste européen dans les milieux d'avant-garde américains de 1913 à aujourd'hui : Marcel Duchamp.

La Joconde est donc un emblème familier. Elle est présente largement dans la conscience collective du fait de sa diffusion presque universelle, et en profondeur par l'ancienneté de sa célébrité. L'œuvre se trouve fixée au milieu à d'autres éléments peints qui sont eux des citations des œuvres antérieures de Johns comme les *Flags* (1957/1965-1966/1980), *Device Circle* (1959), pour l'empreinte de la main et le cercle que trace le développement du bras autour de l'axe du coude, et d'un tableau de Picasso, *Le Minotaure déménage* (1936 ; Paris, musée Picasso), pour la corde tendue sur une échelle. Avec l'ombre de l'artiste peinte sur la gauche du tableau, cette dernière référence est présente dans les quatre tableaux de la série des *Saisons*, alors que la Joconde n'apparaît que dans celui-ci. Il existe une esquisse préparatoire pour *L'Eté* où elle ne figure pas encore (coll. de l'artiste), sept dessins réalisés d'après le tableau en 1985-1986 et une gravure en couleurs reprenant l'ensemble des *Saisons* (1987) où elle figure. Le tableau *Racing Thoughs* (fig. a) l'avait déjà utilisée sous la même forme sommaire d'une image sous-titrée, avec le même morceau de scotch en trompe-l'œil imitant sa fixation dans le faux laisser-aller du tableau, mais sa première apparition remonte à 1968 avec une lithographie (fig. b).

L'intérêt que porte Johns aux perturbations de la vision permet peut-être de rapprocher le demi-cercle du premier plan du bouclier central de *L'Enlèvement des Sabines* de David (voir cat. 325).

F. H.

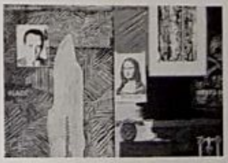
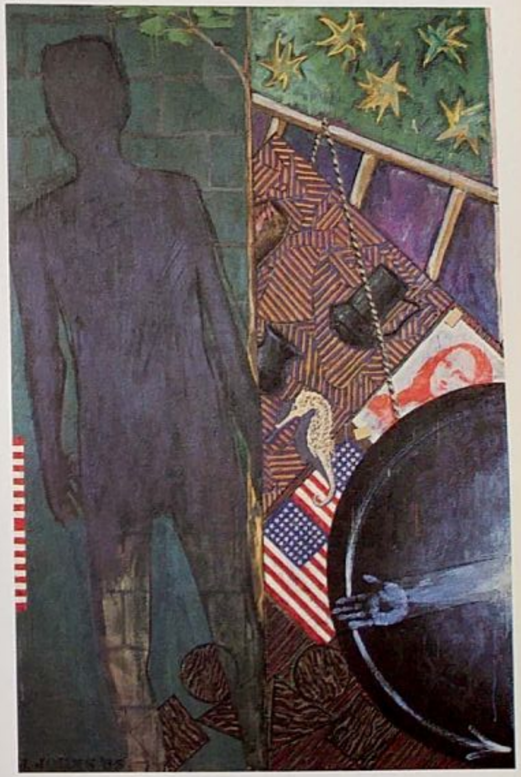
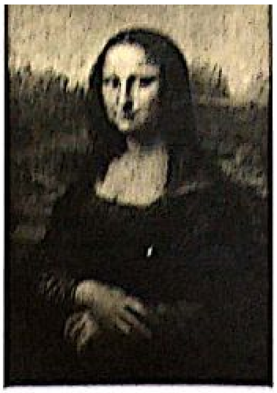


Fig. 311 a
Johns,
Racing Thoughts, *1983*,
collection particulière

311





Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779

Daniel
SPOERRI

Galati (Roumanie), 1930

312

Utiliser un Rembrandt comme planche à repasser

1964

Chaise, tissu imprimé,
fer à repasser.
H. 0,400 ; L. 0,730 ; P. 0,860.

Provenance

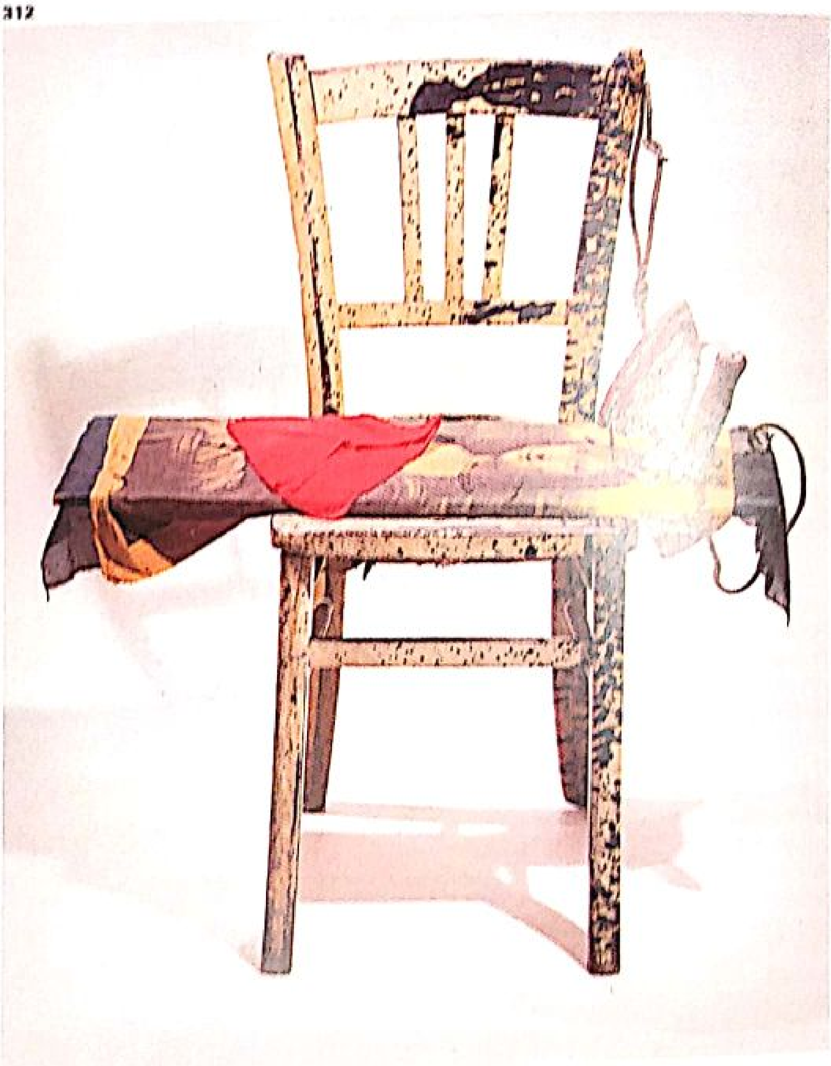
Atelier de l'artiste.

Expositions

Paris, 1990, p. 194 ; Antibes, 1990, n° 30, p. 47.

Milan, collection Arturo Schwarz.

312



Vers 1920, dada et les premiers surréalistes ne pouvaient pas prévoir que quarante ans plus tard des artistes européens et américains allaient prendre à la lettre leurs encouragements iconoclastes. L'art des musées aura finalement suscité son propre antidote. Il faut avoir un peu de la carrure de Barnett Newman pour s'émerveiller sincèrement de l'épaule en proue de *La Joconde* et échapper ainsi au regard commun (Schneider, 1991, p. 136). Ou bien l'on s'y attaque en se proposant de faire mieux, ou bien l'on tente de détruire *La Joconde* comme Rembrandt, pour détruire en eux la lourde pesanteur consensuelle du bon goût, mais ce serait alors, comme on a coutume de le dire en reprenant l'expression de Marx, "jeter l'enfant avec l'eau du bain" (une œuvre de Daniel Spoerri au musée d'Art moderne de Saint-Étienne porte ce titre).

C'est ce que s'est proposé de faire Daniel Spoerri à partir de 1960 dans ces tableaux-pièges. Celui-ci, l'un des plus explicites, appartient à la série des pièges à mots dont le point de départ est une expression toute faite. La reproduction sur une serviette de *La Joconde* devient ici le signe du « Rembrandt », le type même du tableau de musée, comme un « Picasso » est le type même du tableau illisible, « moderne », quel qu'en soit l'auteur. Par cet usage incongru et domestique, Spoerri veut « attirer l'attention sur des régions de notre vie qui ne sont jamais ou presque jamais remarquées » (cat. exp. Paris, 1990).

F. H.

12. Hommages

De la copie, soumise ou interprétée, à ce que nous appelons ici « hommage », il y a toute la distance qui sépare la traduction ou la paraphrase conscientes et l'élaboration, d'après nature ou non, d'une œuvre où vient affleurer, de façon diffuse ou sous la forme de « morceaux choisis », une ou plusieurs créations anciennes ; sans donc que la référence soit toujours délibérée. C'est la présence en profondeur des œuvres du Louvre, jusque dans l'acte intime de la création, que nous souhaiterions souligner ici.

Le terme « hommage » peut servir à désigner une catégorie précise d'œuvres des XIXe et XXe siècles explicitement titrées ainsi, qui constituent des hommages rendus par les artistes à leurs grands prédécesseurs : il peut s'agir d'un buste ou d'un portrait de cet artiste mis en scène, comme dans l'*Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour ou l'*Hommage à Tintoret* de Lapicque (fig. 149 b) ; ce portrait peut être introduit dans une nature morte, comme le font en 1867 Philippe Rousseau, avec *Chardin et ses modèles* (musée d'Orsay ; fig. a), et en 1942 Maurice Estève : *Hommage à Cézanne* (coll. part.). Un tableau peut remplacer le portrait : rappelons la *Nature morte au compotier*, centre d'un premier *Hommage à Cézanne*, celui de Maurice Denis (musée d'Orsay). Le modeste Charles Péquin introduit lui l'image de la *Jeune Fille à sa toilette* de Corot (RF 1975) dans une nature morte qu'il titre *Hommage à Corot* (fig. b), un peu comme Lévy Dhurmer plaçait une *Joconde* derrière son matériel d'artiste (voir introduction chapitre 11). Plusieurs tableaux d'un artiste peuvent aussi être ingénieusement juxtaposés : ainsi, par le même Lévy Dhurmer, un fictif *Atelier de Watteau* (1890) qui juxtapose plusieurs toiles du Louvre (fig. c).[1] Il peut s'agir d'un tableau de cet artiste, cité ou interprété : Dufy peint plusieurs *Hommages à Claude Lorrain* inspirés de ses *Ports de mer*[2], Lagrange intitule *Hommages à Uccello* une série de variations à caractère décoratif d'après *La Bataille de San Romano* (fig. d). Geneviève Asse s'inspire plus largement de plusieurs petites natures mortes de Chardin pour son délicat *Hommage* de 1950 (cat. 327). De tels cas sont évidemment nombreux, y compris ceux de simples copies devenues, et pourquoi pas, des hommages. On trouvera encore le cas d'hommages rendus aux sujets traités par un artiste ou à sa manière : *Hommages à Watteau* et à *Georges de La Tour* par André Lhote vers 1950, *Hommage à Le Nain* d'Yves Brayer, *Hommage à Jacques Callot* de Grüber en 1942. Ou, tout simplement, celui d'un beau tableau dédié à un artiste admiré : l'*Hommage à Louis David* de Léger (musée national d'Art moderne).

On évoquera un autre type d'hommage, que l'on pourrait appeler « hommage au Louvre », ou plus généralement « hommage au musée » : il se produit comme un glissement des vues des salles du Louvre vers des mises en scène ou des accrochages fictifs, destinés à montrer un échantillonnage représentatif de chefs-d'œuvre. Les personnages des tableaux eux-mêmes peuvent être sortis de leurs cadres et réunis.[3] Ce mythe des œuvres demeurées vivantes se trouve ainsi parfois exprimé naïvement, mais de façon frappante : Louis Béroud, peintre limité mais prolifique et qui sut faire du Louvre son « fonds de commerce » grâce à de multiples vues des salles animées de leurs divers publics (cat. 17), montre au Salon de 1905 les personnages historiques ou fabuleux de la galerie Médicis rendant hommage à Rubens qui entre lui-même dans la salle nouvellement réaménagée (fig. e), et le banquet des *Noces de Cana* de Véronèse auxquels sont invités la plupart des figures des chefs-d'œuvre du musée (fig. f).[4]

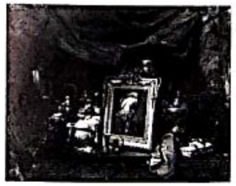


Fig. a
Philippe Rousseau,
Chardin et ses modèles, *1867*,
Paris, musée d'Orsay.

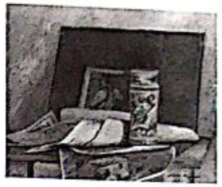


Fig. b
Charles Péquin,
Hommage à Corot,
Paris, musée national d'Art moderne.

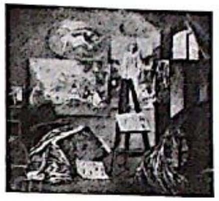


Fig. c
Lucien Lévy-Dhurmer,
Atelier de Watteau,
collection particulière.

Idée rejoignant celle qui préside à la création des musées de cire, et qui sert à nouveau lorsqu'en 1977 Claude de Romefort, dans sa *Visite du Louvre à Beaubourg*, fait venir sur la chantier du Centre Georges-Pompidou les figures des tableaux du Louvre, parmi lesquelles on compte la *Liberté* de Delacroix, le *Gilles* de Watteau et un enfant pris à Le Nain ; ce qui traduit de manière anecdotique le principe même de la présente exposition : confronter œuvres anciennes et modernes séparées par la contrainte administrative des établissements. L'idée des tableaux vivants est joliment utilisée par Maurice Denis en 1925 dans son décor du Petit Palais, où des personnages de Poussin, de Watteau, de Prud'hon, de Delacroix et de bien d'autres, échappés du Louvre, racontent devant les grands monuments, en compagnie des artistes eux-mêmes et des souverains – leurs mécènes – l'*Histoire de l'art français* (fig. g).[5] L'hommage au Louvre peut encore prendre la forme d'une évocation de ses salles, sans nécessaire fidélité dans la description des lieux ni dans celle des collections : ainsi, André Masson évoque à plusieurs reprises l'escalier Daru avec *La Victoire de Samothrace* dans des gouaches de 1957 qu'il intitule *Au musée* (fig. h), et David Hockney représente en 1974 – hommages plutôt froids ! – deux fenêtres du Louvre, donnant l'une sur les jardins du Carrousel et l'autre sur la rue de Rivoli (fig. i).[6]

Plus récemment, Miquel Barcelo a réalisé une série de tableaux évoquant la Grande Galerie ou l'appartement d'Anne d'Autriche (voir cat. 26). Il y a peu Raymond Hains présentait maquette et documents du chantier du Grand Louvre : mais s'agissait-il précisément d'un « hommage » ?[7]

Les hommages comme nous les entendons ici, ce sont bien les œuvres des maîtres qui saluent les maîtres. L'idée ne peut être de définir un quelconque « esprit musée » : celui-ci se définirait plus facilement à travers les artistes d'une stature moyenne, qui peuvent être de beaux peintres et dont l'étude permet de dégager l'histoire du goût ; à travers eux le « hollandisme », le néo-poussinisme, un néo-vénitianisme, un « revival » du XVIIIe siècle, et combien d'autres références à l'art du passé ! se définiront plus ou moins clairement, avec d'infinies nuances, confrontés à bien d'autres courants. Le terme « pastiche », avec ce qu'il sous-entend de péjoratif, convient probablement mal pour désigner ce que comporte de vénération, et souvent de profonde intelligence des maîtres, la démarche de beaucoup d'artistes. Quelques exemples suffiront pour mémoire : Ribot s'inspirant de *La Mise au tombeau* ou du *Saint Paul ermite* de Ribera, Legros des deux *Saint Bonaventure* de Zurbaran, Bonvin du *Gobelet d'argent* de Chardin* ; on pourrait multiplier les exemples. Cette notion de pastiche, répétons-le, reste dangereuse : ce que nous appelons « hommage », n'est-ce pas un pastiche réalisé par un grand artiste ? Et plus la distance historique se crée, plus ce qui était jugé comme un pastiche reprend sa place à l'intérieur

Fig. d
Jacques Lagrange,
Hommage à Paolo Uccello,
Paris, Mobilier national.

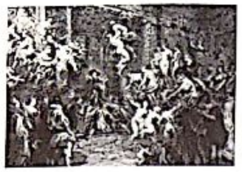


Fig. e
Louis Béroud,
A la gloire de Rubens,
collection particulière.

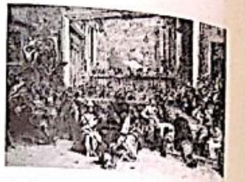


Fig. f
Louis Béroud,
Au salon Carré du Louvre,
collection particulière.

de la création de son temps : scènes d'intérieur à la Gérard Dou de l'époque néo-classique, visions florentines des pré-raphaélites ou Fêtes galantes du second Empire. De même les faux Vermeer de Van Meegeren nous paraissent-ils aujourd'hui, mais eux insupportablement, appartenir à leur époque, les années 30. Disons que les « pasticheurs », que ce soit Georges Michel ou Chaplin, restent liés à un langage emprunté, même s'ils savent en tirer des accents originaux. Et prenons garde, nous gens de musée, à ne pas privilégier leurs œuvres par nostalgie, parce que nous connaissons bien les références et que nous nous délectons de tous ces jeux d'échos. Certes la création est déjà là (encore là ?), mais il est bien que l'artiste vole de ses propres ailes.

Il n'est donc peut-être pas inutile de rappeler comment les plus grands artistes savent se souvenir des maîtres du passé, parfois de façon inattendue. Les hommages rendus par Ingres aux peintures du passé sont légion. Mentionnons après R. Rosenblum la dette du *Napoléon* du musée de l'Armée envers le Dieu le Père de *L'Agneau mystique* des Van Eyck, exposé au musée Napoléon.[9] On sait aussi l'admiration d'Ingres pour les portraits de Raphaël, de Bronzino et de Holbein ; évoquons au moins les deux *Bartolini*, à Montauban et au Louvre, et leur rapport avec le *« Sculpteur »* de Bronzino (INV. 131), ainsi que l'écho sur plusieurs de ses portraits féminins de l'*Anne de Clèves* de Holbein (voir cat. 33). Géricault, peut-être copiste du *Concert* de Spada (INV. 681), peint un *Concert* très analogue (fig. j)[10] et exécute par-dessus une copie qu'il abandonne de *La Bataille des Pyramides* de Gros une *Scène de déluge* (fig. k), admirable paraphrase du *Déluge* de Poussin dont il avait copié un détail (cat. 108). Pour ce qui concerne Delacroix, nourri des couleurs de Venise et des Flandres, c'est tout son œuvre qui peut apparaître comme un hommage à l'art du passé : rappelons la juvénile *Vierge des moissons* d'Orcemont, presque un pastiche de *La Belle Jardinière*, et une autre Vierge, celle de *La Pietà* de Saint-Denis du Saint-Sacrement, dont le geste des bras étendus s'inspire du Rosso du Louvre. Corot, peintre de culture, intègre dans ses figures sa connaissance de Poussin, de Léonard, de Raphaël, des Italiens du Seicento (cat. 314). Daumier se souvient de Michel-Ange, de Rubens et de Rembrandt, mais le lien le plus fort est celui, paradoxal, qui le relie à un autre Méridional, Fragonard ; au moment où celui-ci est « redécouvert », sous la monarchie de Juillet, par quelques collectionneurs, et avant même son entrée en force en 1869 avec le legs La Caze dans les collections du musée, Daumier retrouve l'allégresse des touches en flammèches de son devancier (fig. l).[11] Courbet, lui, dans ses autoportraits, l'*Homme à la ceinture de cuir* du musée d'Orsay (introduction chapitre 5, fig. c) ou le *Violoncelliste* de Stockholm, se réfère manifestement aux Vénitiens ; mais les critiques parlent alors de Rembrandt et de Ribera, et lui-même de Vélasquez !

Avec Manet, on entre dans l'ère des hommages d'un type différent, qu'il faut bien appeler « modernes » : la référence à des tableaux célèbres permet de mieux révéler la fraîcheur et parfois la crudité d'une peinture comme résumée, aux accords de couleurs nouveaux, aux sujets pris dans le quotidien ; ces hommages sont nombreux, et l'on en a trouvé bien sûr plus que Manet n'a souhaité en rendre (voir cat. 316). Degas, celui dont la culture visuelle est la plus riche, emprunte pour ses portraits, à travers Ingres, à Bronzino et à Raphaël, peut-être aussi à Holbein et à Clouet (cat. 221 et 212). Hommage au passé et urgence de modernisme constituent le nerf de sa peinture comme de celle de Manet : mais toujours mis en contradiction, comme en déflagration, chez ce dernier, et supérieurement intégrés chez le premier. Avec Gustave Moreau, merveilleux copiste, admirable accoucheur de talents, la rêverie sur le passé et l'emprise des thèmes littéraires peuvent ramener les œuvres à des pastiches. Le jeune Cézanne, au contraire, s'en prend avec violence aux Vénitiens et aux Espagnols (cat. 155-318) et signe *Ingres*, par dérision, ses décors du Jas de Bouffan. La connaissance que Seurat a d'Ingres est au contraire sans faille : une petite *Baigneuse* du musée d'Orsay (fig. m), étude préparatoire au chef-d'œuvre de la Barnes Collection, fait irrésistiblement penser au dos de *La Baigneuse Valpinçon* du Louvre ; de même que *La Mère de l'artiste* cousant, un dessin du Metropolitan Museum, rappelle *La Dentellière* de Vermeer. Signac retrouve à plusieurs reprises la complexité et la grandeur des paysages composés de Claude Lorrain, notamment son *Port de Saint-Tropez* (1901) du musée de Tokyo (fig. n). Souvent les références sont diffuses et discutables : les profils de Redon sont-ils un écho de la *Princesse* de Pisanello, ou de tel dessin de Léonard ?

Matisse retrouve, parfois comme un écho de ses copies de jeune homme au musée, certaines œuvres du Louvre comme une *Vénus hellénistique* de marbre ou quelque chose des *Manteaux du Saint-Esprit* dans ses chasubles de Vence (fig. o).

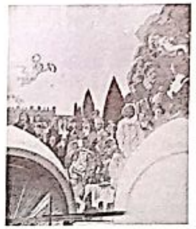


Fig. g
Maurice Denis,
Histoire de l'art français, 1925,
Paris, musée du Petit Palais, détail.

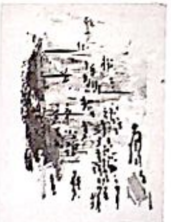


Fig. h
André Masson,
Multitude (Au musée), 1957,
collection particulière.

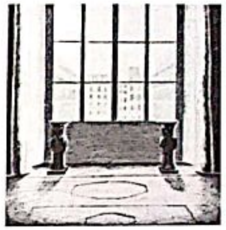


Fig. i
David Hockney,
Deux vases au Louvre, 1974,
localisation inconnue.

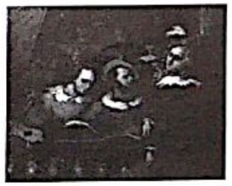


Fig. j
Théodore Géricault,
Le Concert,
collection particulière.

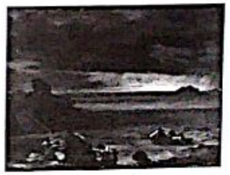


Fig. k
Théodore Géricault,
Scène de déluge,
musée du Louvre.

On sait bien du reste que l'on peut « lire » l'œuvre entier de Picasso en termes d'hommages, ou plutôt de dialogue avec l'art du passé, que les références soient ou non explicites, jusqu'à ces véritables conversations qu'il entretient dans ses dernières années avec Degas, Vélasquez et Rembrandt ; nous montrons seulement ici deux œuvres où il se mesure à Poussin, les *Femmes à la fontaine*, impérieusement néo-antiques, et *L'Enlèvement des Sabines*, avec David également convié au jeu (cat. 324 et 325). Braque poursuit un chemin plus solitaire, et son petit hommage à Corot en a d'autant plus de prix (cat. 323). Citons aussi La Fresnaye, cubiste martial et tricolore, dont *Le Cuirassier* de 1910 (fig. p) apparaît comme une citation du *Cuirassier blessé* de Géricault, ou encore Gleizes dont une *Maternité* de 1923 paraphrase astucieusement, cas rare d'un hommage vraiment moderniste, la *Maestà* de Cimabue (fig. q).[12]

On pourrait longuement étudier l'œuvre de Derain après le fauvisme, ou celui de Balthus, dans leurs rapports avec l'art du passé : ce serait insister sur leur culture, non sur leur grandeur et leur originalité. On a même pu trouver chez l'immense Bonnard, dans l'œuvre de qui l'on chercherait en vain une citation directe, des références aux maîtres : un *Autoportrait* de 1930 paraît s'inspirer d'un de ceux de Chardin, au pastel, aujourd'hui au Louvre.[13] Et après la Seconde Guerre mondiale, Lapicque, Bazaine, Estève, Le Moal, Geneviève Asse font parfois explicitement référence à des maîtres anciens, ou à des tableaux précis, dans des œuvres qui s'éloignent de la représentation figurative (cat. 326-327-328).

De telles œuvres sont comme des saluts aux grands aînés, elles traduisent la conscience, ou l'inquiétude, d'appartenir à un lignage, à une famille. Et il ne faut pas limiter cette ambition aux Français, puisque à Rome un Allemand s'inspire de *L'Été* de Poussin et qu'un Hollandais enfermé dans un hôpital se souvient de sa terre natale à travers *Les Glaneuses* de Millet (cat. 313 et 319). Nous avons souhaité conclure l'exposition, après les hommages de trois fidèles au XVe siècle français et à Chardin, par la dernière sculpture de Giacometti, son *Lotar* de 1965, immobilisé entre les ténèbres et le jour, ultime adresse à l'Egypte des sculpteurs et des scribes (cat. 329). Figurer soi-même un jour au Louvre, n'est-ce pas, toujours vivante, même si cela n'a de chance de se produire qu'après leur mort, l'ambition de chaque artiste ?

J.-P.C.

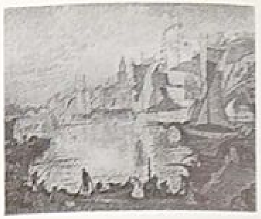


Fig. n
Paul Signac,
Port de Saint-Tropez, *1901*,
Tokyo, musée d'Art occidental.

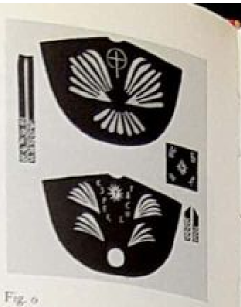


Fig. o
Henri Matisse,
Chasuble noire, étole, manipule et voile de calice,
gouache découpée, *1951*,
Nice, musée Matisse.

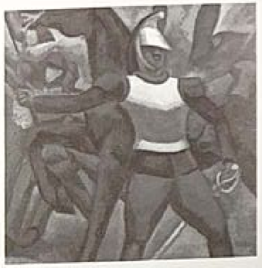


Fig. p
Roger de La Fresnaye,
Le Cuirassier, *1910*,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

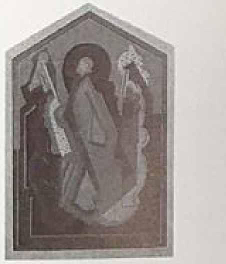


Fig. q
Albert Gleizes,
Maternité, *1923*,
collection particulière.

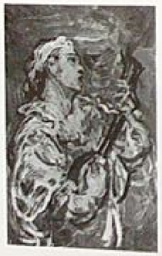


Fig. l
Honoré Daumier,
Pierrot jouant de la mandoline,
Winterthur, collection O'Reinhart.

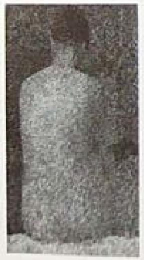
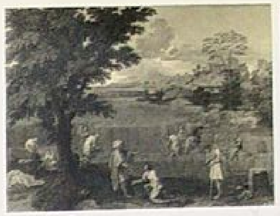


Fig. m
Georges Seurat,
Poseuse de dos, *1887*,
Paris, musée d'Orsay.

---

1. Ventes Versailles, 25 IV 1982, n° 58, repr.
2. Guillon Lafaille, 1982, II, n° 1990-1996.
3. Ainsi, sans évoquer à nouveau les projets d'Hubert Robert, chez un peintre comme Samuel Morse (voir introduction chapitre 1, fig. b) ou les visions de musée de Georges Rohner, où dominent sans exclusive les tableaux du Louvre.
4. Vente, Paris, hôtel Drouot, 14 X 1992, nos 31 et 46.
5. Voir les reproductions données dans *La Renaissance de l'art français*, septembre 1925, fig. 36-41.
6. Plusieurs versions, crayon, gravure et huile ; voir Stangos et Geldzahler, 1976, p. 285, cat. 384-387 (ill.) et 410 (ill.).
7. Le « projet » de Hains est de conserver échafaudages et palissades du chantier et de réaliser une passerelle par-dessus la rue de Rivoli unissant les colonnes de Buren du Palais-Royal à la Pyramide de Peï (exposition à la FIAC, Paris, Grand Palais, octobre-novembre 1992, stand C 18).
8. Voir pour Ribot l'essai de P. Rosenberg, *in* cat. exp. Madrid, 1992, p. 147-163 et plus particulièrement les figures 19 à 22 ; pour Legros, son *Amende honorable* de 1868, au musée d'Orsay ; pour Bonvin, la belle *Nature morte de Glasgow*.
9. Rosenblum, 1968, p. 68.
10. Vente Paris, hôtel Georges V, 9 IV 1990, n° 131.
11. L'analogie est bien notée par G. Bazin dans le catalogue de l'exposition *Monticelli et le baroque provençal*, (Paris, Orangerie, 1953).
12. Vente Paris, hôtel Drouot-Montaigne, 4 XII 1992, n° 103, repr. couleurs ; analogie amicalement signalée par Isabelle Compin.
13. Cat. exp. Paris-Washington-Dallas, 1984, n° 37, avec reproduction des deux œuvres (notice par A. Terrasse).



Poussin
L'Été
Inv. 7304

Joseph Anton
KOCH
Obergiblen (Tyrol), 1768 - Rome, 1839

313

Paysage avec Ruth et Booz
vers 1799-1803

Plume et lavis brun, crayon, sur papier brun clair.
H. 0,142 ; L. 0,197.
S.b.d. : *A.K.f.* (d'une autre main ?).

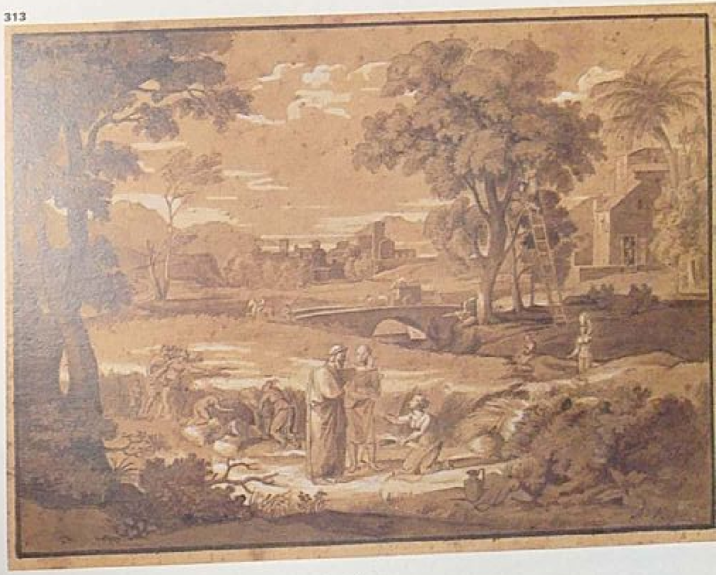
Provenance
Coll. Goldschmidt ; acquis en 1917 chez Prestel, Francfort-sur-le-Main. Inv. Nr. 1917-223.

Bibliographie
Lutterotti, 1985, p. 42-50, 332, Z. 239, fig. 98 ; Holst, cat. exp. Stuttgart, 1989, p. 193-194, 202-205, 297-301, 307-308.

Expositions
Stuttgart, 1989, n° 59, repr. coul. ; Düsseldorf, 1990, n° 68, repr.

Düsseldorf, Kunstmuseum.

313



Koch, « réinventeur » du paysage historique, reprend une partie de l'organisation de *L'Été* de Poussin, mais supprime la magnifique frontalité des rangées d'épis de blé au profit d'une organisation en oblique qui conduit les différents plans jusqu'aux lointains. L'arbre avec la cueilleuse de fruits en haut de son échelle, sur la droite, est bien sûr emprunté à *L'Automne* (Inv. 7305), de la même série des *Saisons*.

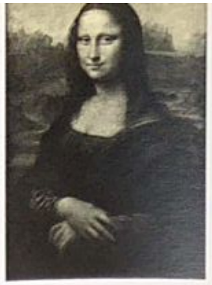
Le dessin a été exécuté à Rome, là où fut peint le tableau de Poussin, loin du Louvre donc et peut-être avec l'intermédiaire de la gravure de Jean Pesne.

Il s'agit d'une œuvre de petit format mais achevée, très voisine d'un dessin contemporain conservé à Dresde. Bien qu'il soit question d'une œuvre de ce thème dans une lettre de 1799, le dessin pourrait dater de 1803 environ, date probable d'un petit tableau de composition voisine (Schweinfurt, coll. Schäfer). Une version peinte beaucoup plus ambitieuse, avec d'importantes variantes, a été peinte par Koch entre 1803 et 1805 (Copenhague, Thorvaldsens Museum).

L'artiste reprendra thème et composition une vingtaine d'années plus tard, réalisant plusieurs dessins, aquarelles et tableaux comportant entre eux différentes variantes, peignant notamment une ultime grande version en 1826-1827 (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

Une aquarelle de Koch de 1797, *Le Déluge* (Vienne, Albertina) évoque, dans une composition plus surchargée, le même sujet peint par Antonio Carracci (Inv. 230).

J.-P. C. - M.-A. D.



Léonard de Vinci
La Joconde
Inv. 779

Jean-Baptiste Camille
COROT
Paris, 1796 - *Id.*, 1875

314

La Femme à la perle
vers 1869

Toile.
H. 0,700 ; L. 0,550.
S.b.d. : *Corot* (apocryphe ?).

Provenance

Vente après-décès, Paris, 1875, n° 166 ; coll. Jean Dollfus, sa vente, Paris, 1912, n° 6 ; acquis par le Louvre sur les arrérages du legs M. Audéoud. Inv. RF 2040.

Bibliographie

Robaut, 1905, III, n° 1507 ; Moreau-Nélaton, 1905, p. 300 ; Bazin, 1942, p. 61 ; Bazin, 1973, repr. p. 236, 291 ; Toussaint, cat. exp. Paris, 1975, n° 113.

Expositions

Paris, 1962, n° 72, repr. ; Paris, 1975, n° 113, repr. coul. p. 128.

Paris, musée du Louvre.

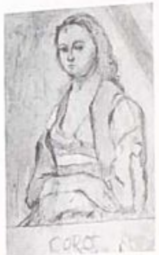


Fig. 314 b
Larry Rivers,
After Corot, *1950*, crayon,
collection de l'artiste.

Magnifiquement monumentale et absente, la *Femme à la perle*, peinte vers 1869, est bien cette « transposition familière de la Joconde » dont parle Bazin en 1942 et, plus encore, comme le remarque Hélène Toussaint (cat. exp. Paris, 1975, n° 113), celle d'un célèbre dessin de Raphaël, inspiré lui-même du chef-d'œuvre de Léonard, un *Portrait de jeune femme* (Inv. 3882) longtemps exposé au Louvre au XIX^e^ siècle, et d'autre part gravé.

Le titre donné au tableau dès 1889 reste mystérieux, puisqu'on ne voit aucune perle. L'ombre d'une feuille, sur le front, a-t-elle été prise pour celle d'une perle ? Alfred Robaut, dans ses notes manuscrites conservées à la Bibliothèque nationale (Estampes, cartons Moreau-Nélaton, Corot, n° 27), appelle la toile *Ferronnière* ou *La Belle Ferronnière végétale*. Il fait ainsi référence à un autre chef-d'œuvre de Léonard du Louvre, *La Belle Ferronnière* (Inv. 778), dont le modèle porte sur le front un bijou appelé ferronnière et dont on peut noter l'analogie – angle de vue, inclinaison et modelé ferme du visage – avec le Corot. Robaut écrit : « Dans les cheveux une couronne de toutes petites feuilles dont une isolée et passant sur le front produit l'effet d'un bijou foncé [?] en manière de ferronnière. » Sur une autre fiche, datée du 21 avril 1892, il donne, avec une évidente réticence, le titre *Jeune Fille à la perle*, le faisant suivre d'un point d'interrogation et de cette annotation : « bizarre appellation puisque c'est une feuille ».

Maintes preuves de la culture visuelle de Corot, peintre ingénu et savant, ont été décelées dans son œuvre. On a noté les références à Giorgione que contiennent les trois *Hommes en armure* (l'un aux Etats-Unis, coll. part., les deux autres au musée d'Orsay ; voir cat. exp. Paris, 1975, au n° 114) et celles à Poussin de paysages comme le *Saint Jérôme* de l'église de Ville-d'Avray (*ibid.*, n° 66) et l'*Homère et les bergers* du musée de Saint-Lô (*ibid.*, n° 71, fig. a), dont la figure principale rappelle l'*Orphée* de Poussin (Inv. 7307).

C'est Corot qui conclut, avec ce propos noté par Robaut le 19 novembre 1872 : « Il faut interpréter la nature avec naïveté et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens et des contemporains : de cette façon seulement vous parviendrez à émouvoir » (Moreau-Nélaton, 1905, p. 300).

J.-P. C. - M.-A. D.

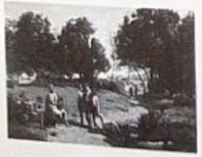
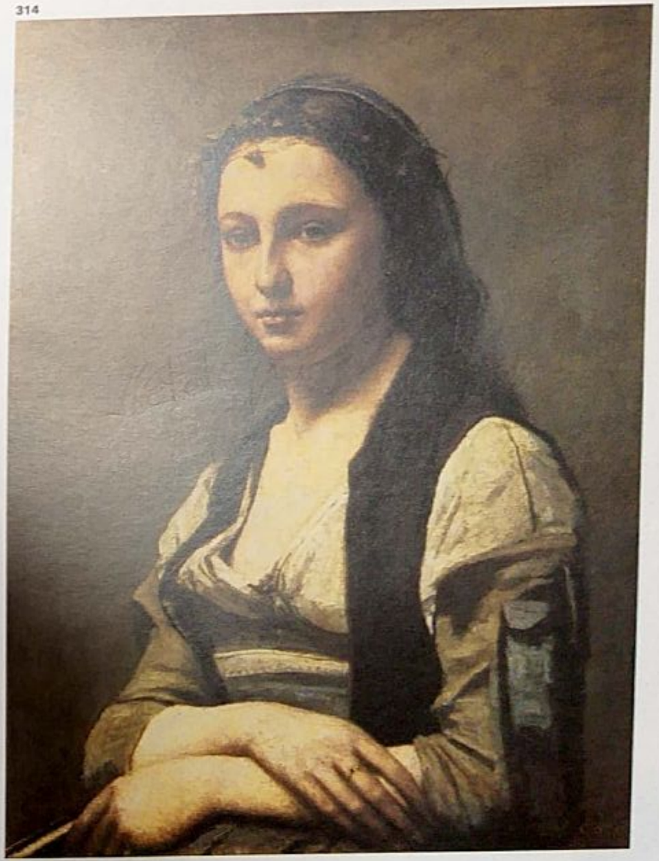
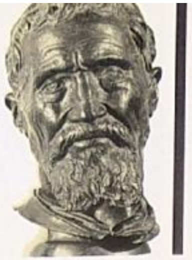


Fig. 314 a
Corot,
Homère et les bergers,
musée de Saint-Lô.

314



Auguste
RODIN
Paris, 1840 - Meudon, 1917



DANIELE DA VOLTERRA
(attribué à)
Michel-Ange
département des Sculptures Inv.
Inv. RF 2385

315

L'Homme au nez cassé
1863-1864

Masque bronze sur piédouche marbre blanc.
H. 0,390 (dont piédouche : 0,132) ; L. 0,212 ; P. 0,232.
Sur le cou à g. : *A. Rodin*. En relief à l'intérieur : *A. Rodin*.

Provenance

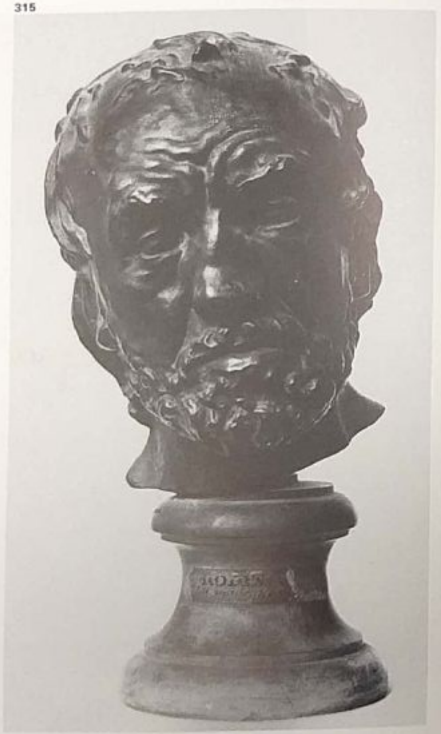
Acquis en 1906 ; musée du Luxembourg, 1908 ; reversé au Louvre en 1929.
Inv. RF 2238.

Bibliographie

Butler, *in* Elsen, 1981-1982, p. 38, fig. 1.39 et 1.40 ; Pingeot, Le Normand-Romain et Margerie, 1986, p. 233-234 (avec analyse des différentes versions).

Paris, musée d'Orsay.

315



Rodin, « un pont unissant les deux rives, le passé et le présent » comme il le dit lui-même, voyait dans cette sculpture sa première œuvre de quelque importance. L'année 1863 est celle où l'artiste, renonçant à la vie religieuse, s'installe dans son premier atelier. Il y travaille dans un grand dénuement et prend comme modèle « Bibi », un pauvre vieil homme du quartier, pour un buste auquel il travaille au moins un an ; l'hiver fut si froid dans l'atelier que la terre gela, et que l'arrière de la tête tomba, ne laissant plus qu'un masque. Rodin présenta sans succès sa sculpture au jury du Salon de 1864. Plus tard elle fut montrée au Salon de Bruxelles en 1872. Rodin en fit exécuter ensuite par un praticien un marbre, qui fut accepté à Paris au Salon de 1875 ; le masque fut finalement exposé au Salon de 1878. L'œuvre devint une des plus populaires du sculpteur, et il en existe de nombreuses variantes, différentes d'échelle et de matériau (voir Tancok, 1976 et Butler, 1981-1982).

Rodin aurait été frappé par le caractère de berger grec de la tête de « Bibi », et aurait cherché à retrouver dans sa sculpture la force des bustes antiques et de la fonte du *Rémouleur* qu'il pouvait voir au Louvre : dans un premier temps il ceint la tête d'un bandeau. La transposition en marbre de 1875 renforce la parallélisme avec l'« antique » et permet d'évoquer des bustes d'Homère. Le critique L. Ménard, dans son compte rendu du Salon de 1878 où fut exposé le masque (*L'Art*, 1878, III, p. 277), le mit en rapport avec un *Buste de Michel-Ange* du Louvre (celui par Guillaume Boichot, MR 2130 ?).

On ne peut que mentionner à nouveau ici *L'Age d'airain* (1875-1877), dont le rapport avec *L'Esclave mourant* de Michel-Ange a été souligné par Butler (1981-1982, p. 33, fig. 1.31 et 1.32), qui note après Kirk Varnedoe l'analogie avec *La Mise au tombeau* de Pilon (Inv. LP 44) d'un dessin de Rodin (vers 1855 ; D 2036) peut-être de mémoire et repris postérieurement (K. Varnedoe, *in* Elsen, 1981-1982, p. 159, fig. 7.4 et 7.5 ; fig. a).

J.P.C.-M.A.D.

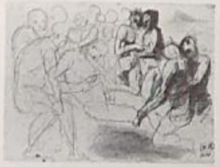
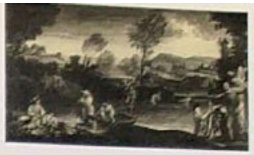
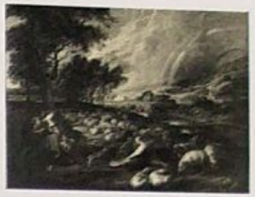


Fig. 315 a
RODIN,
Etude pour une **Mise au tombeau,**
Paris, musée Rodin.

Edouard
MANET
Paris, 1832 - *Id.*, 1883



ANNIBAL CARRACHE
La Pêche
INV. 209



RUBENS et atelier
Paysage à l'arc-en-ciel
INV. 1801
(déposé à Valenciennes)

316

La Pêche
1861-1863

Toile.
H. 0,768 ; L. 1,232.
S.b.g. : *éd. Manet* (en fait inscription postérieure, par Mme Manet).

Provenance

Coll. Eugène Manet ; Mme Edouard Manet ; Durand-Ruel ; Société artistique Georges V dirigée par Jean Valayer d'Arc, Paris ; Sam Salz, New York ; acquis sur le fond Mr. et Mrs. Richard Bernhard, 1957.
Inv. 57-10.

Bibliographie

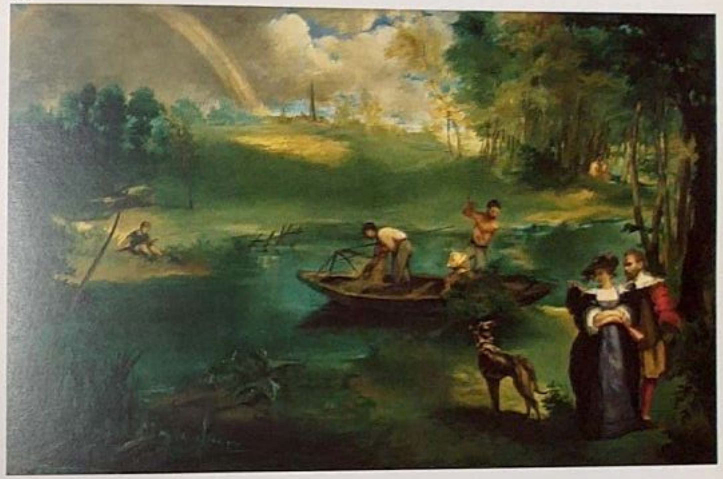
Jamot et Wildenstein, 1932, I, p. 57, 117, cat. n° 30 ; II, pl. 4, fig. 13 ; Bazin, 1932, p. 153-155, fig. 17-22 ; Sterling, cat. exp. Paris, 1932, p. 12-13 ; Sandblad, 1954, p. 43-44 ; Sterling et Salinger, 1967, p. 25-27, ill. ; Rouart-Orienti, 1970, n° 33 ; Reff, 1970, p. 456-457 ; Moffett, cat. exp. Paris, 1983, p. 70-74.

Expositions

Paris, 1932, n° 14 ; Paris, 1983, n° 12, pl. coul. et détail.

New York, Metropolitan Museum of Art.

316



Appelé aussi *L'Ile Saint-Ouen*, le tableau a été peint, selon Tabarant, « d'après des croquis pris sur le motif » ; le couple de droite représente, en costumes du XVIIe siècle, Manet et son amie, Suzanne Leenhoff, qu'il allait bientôt épouser ; le petit garçon, à gauche à l'arrière-plan, est Léon Koëlla-Leenhoff, leur fils, âgé alors de neuf ans.

Paul Jamot, puis Charles Sterling suivi par Germain Bazin ont finement élucidé les emprunts de Manet, qui font de ce plein-air empli de fraîcheur mais étonnamment théâtral un double hommage à Carrache et à Rubens. Jamot note en 1927 l'analogie avec *La Pêche* d'Annibal Carrache, dans le format et l'organisation d'ensemble. Sterling découvre, lui, en 1932 des emprunts textuels à deux paysages de Rubens : le couple de droite reprend deux figures, celles de Rubens et d'Hélène Fourment, du *Parc du château de Steen* du Kunsthistorisches Museum de Vienne ; le chien, l'arc-en-ciel et certains arbres aux branches entrecroisées viennent du *Paysage* *à l'arc-en-ciel*, aujourd'hui déposé au musée de Valenciennes (Rubens et atelier ; une autre version à l'Ermitage). Tous ces motifs sont inversés, preuve vraisemblable de l'intermédiaire de gravures : T. Reff pense, probablement à raison, aux planches de l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc.

L'identification faite par Manet du couple Rubens-Hélène avec le couple qu'il forme, et va bientôt officialiser, avec Suzanne n'est bien sûr pas un hasard (Sandblad, 1954, p. 43-44). On a pu aller jusqu'à voir dans le tableau une image à clefs, et comme une allégorie de leur mariage (Moffett, cat. exp. Paris, 1983) ; on pense à cet égard au portrait de *Rubens et Hélène Fourment au jardin* (1631) de Munich.

Le tableau tire son prix de ces subtils « décalages » entre vie moderne et références au passé, sans désinvolture ni ironie, avec la volonté de trouver un dénominateur commun, le pictural.

On ne saurait citer ici tous les « hommages » de Manet aux artistes du passé, des nombreux tableaux inspirés de Murillo, Vélasquez ou Goya jusqu'à l'*Olympia-Vénus d'Urbino*. Pour rester en rapport avec les œuvres du Louvre, on rappellera l'hommage rendu au *Concert champêtre* dans *Le Déjeuner sur l'herbe* avec comme dans *La Pêche*, le souvenir d'ensemble d'un tableau et l'emprunt précis des figures d'un autre (dans ce cas d'une gravure de Marcantonio Raimondi) ; et celui aux *Petits Cavaliers* attribués alors à Vélasquez (voir cat. 149) dans deux petits tableaux, les *Cavaliers espagnols* (fig. a) et *Scène d'atelier espagnol* (coll. part.).

J.P.C.-M.A.D.

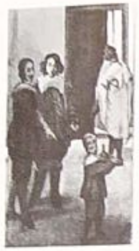


Fig. 316 a
MANET,
Cavaliers espagnols, *1859*,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

Edgar
DEGAS
Paris, 1834 - *Id.*, 1917

317

Portrait de jeune femme
vers 1867

Toile.
H. 0,270 ; L. 0,220.
S. en h.d. : *Degas*.

Provenance

Paris, coll. Georges Viau ; Copenhague, coll. W. Hansen ; Copenhague, coll. W. Heilbuth ; acquis de M. Hodebert par le musée du Luxembourg en 1924 ; Inv. RF 2430.

Bibliographie

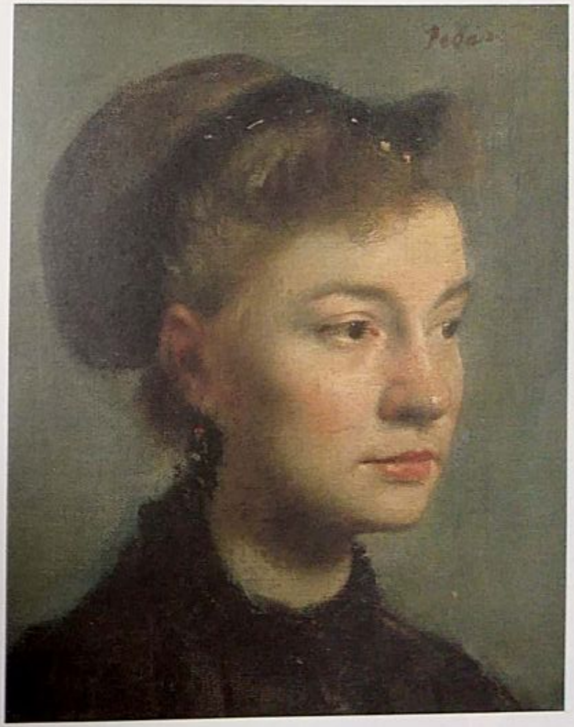
Lemoisne, 1912, p. 39-40 ; Jamot, 1924, p. 4-6 ; Lemoisne [1946-1949], II, n° 163.

Expositions

Paris, 1877, n° 53 [?] ; Paris, 1924, n° 14 ; Paris, 1931, n° 25 ; Paris, 1937, n° 4 ; Paris, 1966, n° 46 ; San Francisco-Washington, 1986, n° 48.

Paris, musée d'Orsay.

317



Jusqu'au milieu des années 1870, Degas a consacré l'essentiel de son activité au portrait, genre qu'il ne pratiquera plus que sporadiquement par la suite. Celui-ci, tôt publié alors qu'il se trouvait dans la collection de Georges Viau, fut rapidement célèbre. Pour Paul Jamot, qui le fit entrer au musée du Luxembourg, comme pour Paul-André Lemoisne, le premier des biographes de l'artiste, c'était l'exemple le plus probant de la science du peintre, de son attachement aux maîtres anciens, de la place singulière qu'il occupe parmi les protagonistes de la Nouvelle Peinture. Et d'aligner dans une dévote litanie les noms de Clouet, d'Holbein, des Hollandais du Siècle d'or, des portraitistes français du XVIIIe siècle : « un Clouet mais un Clouet qu'aurait animé La Tour », décrète Lemoisne dès 1912 (p. 39) ; Jamot renchérit un peu plus tard : « Ce Holbein fait penser à un Vermeer, mais à un Vermeer moins placide, plus occupé de vie profonde » (1924, p. 5). On n'en finirait pas d'égrener ce chapelet de références ; tout à la fois vaines et pertinentes, elles soulignent ce que l'œuvre de Degas ne cessera jamais de proclamer : la peinture moderne passe par l'étude des maîtres.

H.L

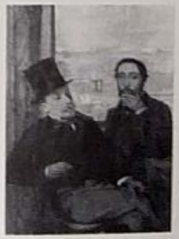
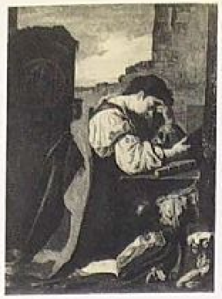


Fig. 317 a
DEGAS,
Degas et Evariste de Valernes,
Paris, musée d'Orsay.



FETI
La Mélancolie
INV. 281

Paul
CÉZANNE
Aix-en-Provence, 1839 - *Id.*, 1906

318

La Douleur *ou* La Madeleine
vers 1867?

Peinture murale reportée sur toile.
H. 1,650 ; L. 1,240.

Provenance

Le Jas de Bouffan, Aix-en-Provence ; Louis Granet, Aix-en-Provence ; J. Hessel, Paris ; Marius de Zayas, New York ; Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye ; Bokanowski, Paris ; acquis en 1952 sur les arrérages d'une donation canadienne anonyme. Inv. RF 1952-10.

Bibliographie

Venturi 1936, nº 86 ; Bazin, 1958, p. 114 ; Lewis, 1981, p. 175-178 ; Kiefer, 1981, p. 91-94 ; Gowing, cat. exp. Paris, 1988, p. 24-25.

Expositions

Paris, 1974, nº 1, repr. ; Paris, 1988, nº 33, repr. coul.

Paris, musée d'Orsay.

Les œuvres de jeunesse de Cézanne portent souvent, avec une violence sourde et parfois déchaînée, le poids de ses regards sur les maîtres, à travers croquis ou tableaux directement ou indirectement copiés, et aussi d'autres fois de manière sous-jacente.

On a souvent cité *L'Orgie* (fig. a ; Venturi, nº 92) pour son rapport avec *Les Noces de Cana* de Véronèse, et aussi avec le *Sardanapale* de Delacroix. Lawrence Gowing mentionne justement d'autres œuvres du Louvre qui semblent avoir marqué Cézanne, comme *L'Enlèvement de Proserpine* de Niccolo dell'Abbate pour *L'Enlèvement* (Cambridge, Fitzwilliam Museum ; Venturi, 101), ou bien comme *La Mise au tombeau* de Ribera ou *La Mort de la Vierge* de Caravage pour *La Toilette funéraire* (coll. part. ; Venturi, 105), et relève que l'inscription en lettres au pochoir du *Portrait d'Emperaire* du musée d'Orsay peut fort bien avoir été inspirée par les inscriptions en capitales, masquées aujourd'hui, que portaient autrefois l'*Autoportrait* de Tintoret (INV. 572) et *L'Infante Marguerite* attribuée à Vélasquez (INV. 941).

La Douleur, ou *La Madeleine*, faisait partie d'un ensemble comportant, à sa gauche, les quatre figures d'un *Christ aux Limbes*, copié d'après un tableau de Sebastiano del Piombo du Prado grâce à l'intermédiaire d'une gravure parue dans *L'Ecole espagnole* de Charles Blanc (1869, mais des fascicules furent publiés antérieurement). Les deux compositions, ou les deux parties de la composition, ont été séparées au moment où la peinture a été détachée du mur du salon du Jas de Bouffan, et *La Madeleine*, dont la jupe empiétait sur le bas du *Christ aux Limbes*, fut complétée à gauche par un fond noir. Il est permis de souhaiter que *Le Christ aux Limbes*, conservé en mains privées, vienne un jour retrouver *La Madeleine* du musée d'Orsay.

Les deux éléments constituaient-ils une seule composition ? C'est l'avis de Mary Tompkins Lewis (1981), qui a souhaité démontrer que l'association des deux sujets constituait un thème iconographique dont il existait des traitements antérieurs ; on reste surpris, malgré l'approbation de L. Gowing, par la disparité d'échelle des personnages, par le traitement indépendant des fonds, et par ce qui nous semble une différence de facture entre le traitement plus graphique des figures du *Christ aux Limbes*, cernées d'un trait noir, et la facture à la fois fluide et maçonnée, avec des effets de pinceau pâteux et coulants, de *La Madeleine*, qui pourraient indiquer des étapes distinctes, la figure isolée pouvant être légèrement postérieure. Reste, bien sûr, que la dissociation de l'ensemble est lamentable.

Si la source du *Christ* est claire, l'inspiration de *La Madeleine* est plus complexe : l'œuvre évoque Daumier par la franchise de la touche et des contrastes, et le Greco par la gamme des couleurs, mais c'est *La Mélancolie* de Domenico Feti (INV. 281) qui paraît surtout avoir frappé Cézanne (Bazin, 1958). Michel Hoog (cat. exp. Paris, 1974, p. 25) évoque la Madeleine de la *Pietà*, encore à Villeneuve-lès-Avignon à cette époque. La proposition de Carol Salomon Kiefer (1981) de voir dans une *Madeleine* anonyme d'un Français du XVIII^{e} siècle, au musée d'Aix-en-Provence, une source possible de Cézanne n'a guère recueilli d'échos.

Le tableau reste difficile à interpréter : la grande forme blanche, à droite, qui fait penser au tronc d'un bouleau, est-elle celle d'une table drapée de blanc vue par en haut ? La femme est-elle devant un crâne, ou un cadavre ? Y a-t-il de l'eau, tout en bas à droite ?

J.-P. C.-M.-A. D.

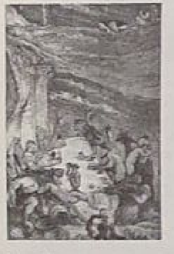
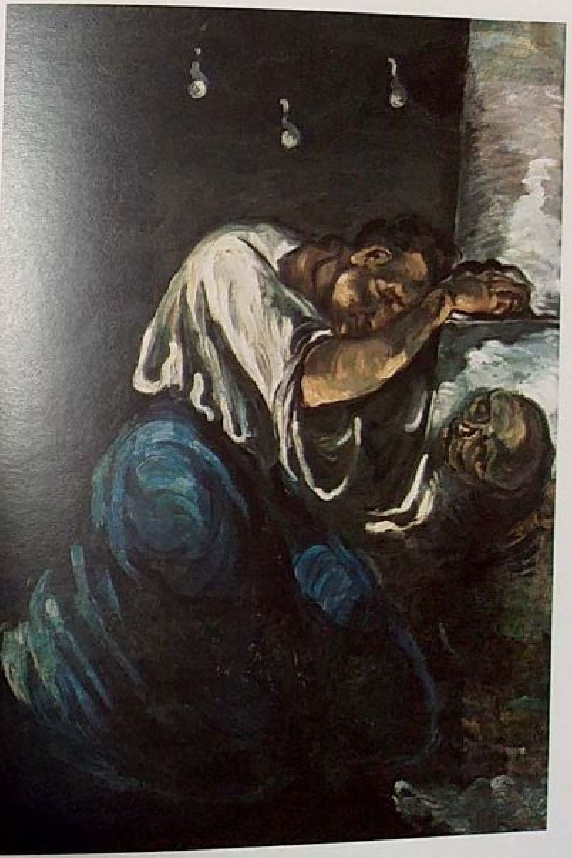
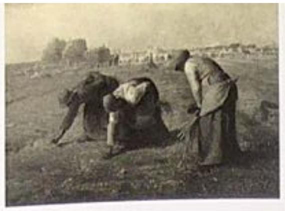


Fig. 318 a
CÉZANNE,
L'Orgie,
collection particulière.

318





MILLET
Les Glaneuses
musée d'Orsay
Inv. RF 592

Vincent
VAN GOGH
Groot Zundert (Brabant), 1853 - Auvers-sur-Oise, 1890

319

Les Sarcleuses
1890

Toile.
H. 0,495 ; L. 0,640.

Provenance
Coll. J. van Gogh-Bonger, Amsterdam ;
Galerie Bernheim Jeune, Paris ;
coll. B. Köhler, Berlin. Inv. 55.

Bibliographie
Lecaldano, 1971, II, n° 774, repr. ;
Redemeister, 1973, n° 88, pl. coul. ;
De La Faille 718.

Zurich, Fondation collection E. G. Bührle.

Van Gogh ne semble pas avoir dessiné ni peint au Louvre, même s'il a fréquenté le musée pendant ses années parisiennes (printemps 1886 - début 1888), y donnant rendez-vous à son frère Théo (lettre 459, mars 1886, éd. 1960, II, p. 4 ; voir aussi sa correspondance avec Emile Bernard, éd. 1911, lettres VIII, X et XI). L'exposition au musée, à partir de février 1888, des *Cent quatre portraits d'artistes* semble l'avoir frappé, particulièrement l'*Autoportrait au chevalet* de Rembrandt (INV. 1747) dont on retrouve peut-être un écho dans son *Autoportrait* peint en 1888 avant son départ pour le Midi (Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh ; voir cat. exp. Paris, 1988, n° 68).

Les copies de Van Gogh, exécutées d'après des estampes japonaises ou d'après des gravures traduisant des compositions de Delacroix, Gustave Doré, Rembrandt, Daumier, Jordaens ou même de la modeste Virginie Dumont-Breton, ont été souvent commentées.

Millet est, on le sait, pour le peintre hollandais un inspirateur et un modèle constants, et une exposition entière a pu récemment être consacrée à ce sujet (Amsterdam, 1988-1989). Van Gogh dessine notamment en octobre 1880, à Bruxelles, une copie de *L'Angélus* (Inv. RF 1877, aujourd'hui musée d'Orsay) d'après une gravure (fig. a).

Une lettre admirable envoyée de Saint-Rémy à son frère Théo à la fin du mois de septembre 1889 explique pourquoi il copie *Les Travaux des champs* de Millet : « Ce que je cherche là-dedans et pourquoi il me semble bon de les copier, je vais tâcher de te le dire. On nous demande toujours à nous autres peintres toujours de *composer* nous-mêmes et de *n'être que compositeurs*. Soit mais [...] il n'est pas de rigueur qu'il n'y a que le compositeur qui joue ses propres compositions. Bon – moi surtout à présent étant malade, je cherche à faire quelque chose pour me consoler, pour mon propre plaisir. Je pose le blanc et noir de Delacroix ou de Millet ou d'après eux devant moi comme motif. Et puis j'improvise de la couleur là-dessus, mais bien entendu pas tout à fait étant moi, mais cherchant des souvenirs de *leurs* tableaux – mais le souvenir, la vague consonance de couleurs qui sont dans le sentiment sinon justes – ça c'est une interprétation à moi. Un tas de gens ne copient pas, un tas d'autres copient – moi je m'y suis mis par hasard et je trouve que cela apprend et surtout parfois console » (lettre 607, éd. 1960, III, p. 386).

Enfermé à l'hôpital de Saint-Rémy, le peintre copie les reproductions de Millet que lui envoie Théo, et qui deviennent pour lui des « Souvenirs du Nord » ou des « Souvenirs du Brabant ». *Les Glaneuses*, aujourd'hui au musée d'Orsay, ont durablement impressionné Van Gogh ; une aquarelle de 1822, *Les Veuves de mineurs* (Otterlo, musée Kröller-Müller), paraît déjà lointainement inspirée du tableau. La version du tableau de Millet que donne la toile de la collection Bührle apparaît comme un souvenir de Millet autant qu'un souvenir des paysages de Nuenen. Elle peut évoquer de plus la chute de neige à Saint-Rémy, vers Noël, qu'évoque Van Gogh dans une lettre : « Pendant que j'étais malade, il tombait de la neige humide et fondante et je me suis levé la nuit pour regarder le paysage. Jamais, jamais la nature m'a paru si touchante et si sensitive » (lettre 620, éd. 1960, III, p. 421). Ce tableau de flamme et de glace résume de façon forte la nostalgie de Vincent pour le pays natal et la « consolation » qu'il trouve auprès des maîtres.

Un dessin contemporain et très voisin, à la pierre noire, montrant les deux figures de plus près, se trouve au Rijksmuseum Van Gogh d'Amsterdam.

J.-P. C. - M.-A. D.

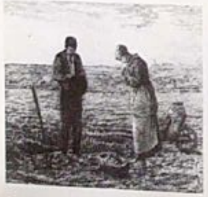
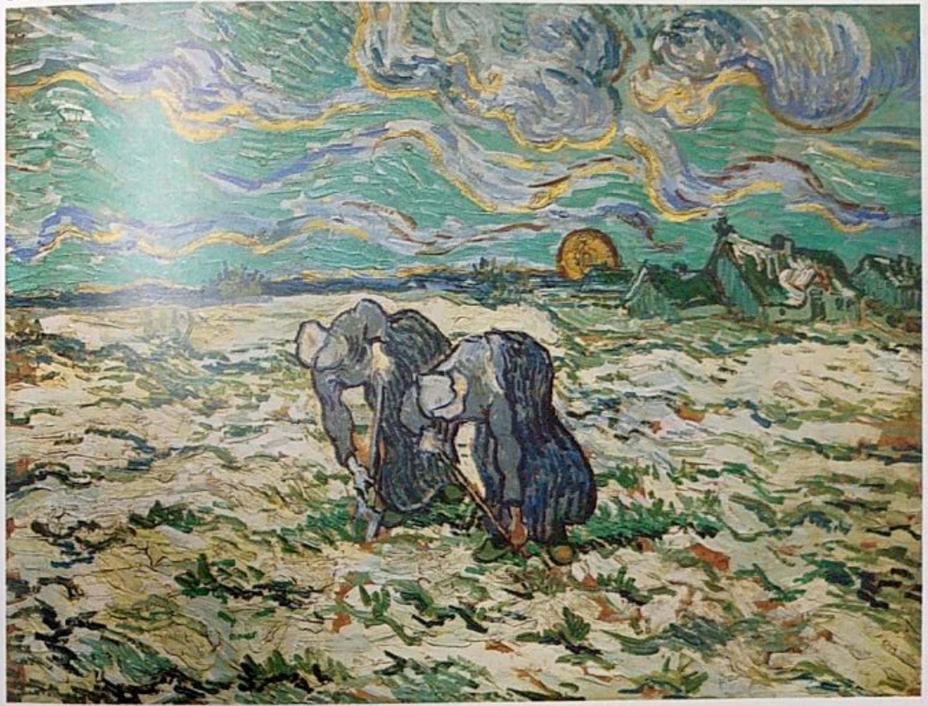
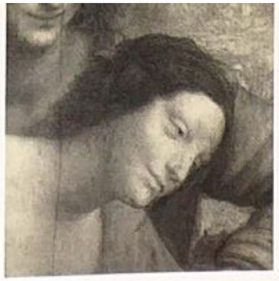


Fig. 319 a
VAN GOGH,
Dessin d'après une gravure de **L'Angélus** *de Millet,*
Otterlo, [illegible] Kröller-Müller.

319





Léonard de Vinci
La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne
Inv. 776, détail

Odilon
REDON
Bordeaux, 1840 - Paris, 1916

320

Hommage à Léonard de Vinci
vers 1908

Pastel sur papier, sur carton.
H. 1,430 ; L. 0,630.
S.b.d. : Odilon Redon.

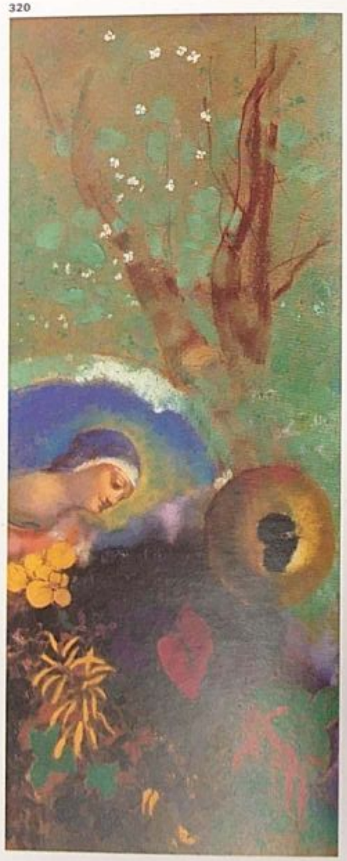
Provenance
Acquis par P. A. Regnault chez Hessel, Paris, en 1917 ; coll. P. A. Regnault, Paris ; acquis de sa succession, 1958. Inv. A 6439.

Bibliographie
Berger, 1964, p. 212, n° 405.

Expositions
La Haye, 1957, n° 142 ; Enschede, 1984-1985, n° 17 ; Bordeaux, 1985, n° 239.

Amsterdam, Stedelijk Museum.

320



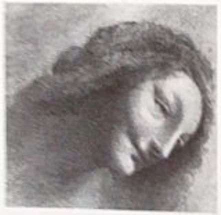


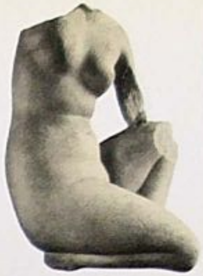
Fig. 320 a
Redon,
Tête de la Vierge *d'après* **La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne**
de Léonard de Vinci,
Paris, Louvre, département des Arts graphiques (fonds du musée d'Orsay).

L'immense admiration de Redon pour Léonard de Vinci, analyste minutieux de la nature et explorateur visionnaire de toutes les suavités et de tous les mystères, se révèle dans son *Journal* et ses *Notes* : « Et c'est aussi par la perfection, l'excellence, la raison, la soumission dociles aux lois du naturel que cet admirable et souverain génie domine tout l'art des formes. [La nature] était pour lui, comme assurément pour tous les maîtres, la nécessité évidente et l'axiome. » Les « jeux mystérieux des ombres et [le] rythme des lignes mentalement conçues [...] eurent-ils jamais plus haut résultat que dans l'œuvre de Vinci ! Il leur doit son mystère et la fertilité des fascinations qu'il exerce sur notre esprit » (*À soi-même*, p. 25). Redon se montre attiré dans ses dessins par un « attrait grave qui [l'] élève à la haute délectation cérébrale » (*ibid.*, p. 104).

L'artiste introduit ici, transformée par une coiffure qui emboîte le crâne et amène un voile blanc sur le front, la tête souriante de la Vierge de la *Sainte Anne*, aussi rêveuse et flottante que les fleurs et les plantes indéterminées qui l'entourent et ne peuvent manquer d'évoquer des fonds sous-marins. Un de ses propres dessins d'après le tableau du Louvre a pu servir d'étape intermédiaire (fig. a ; voir Bacou, 1984, n° 113). Les dernières années de Redon sont celles des grandes commandes décoratives, et le format étiré comme le coloris contrasté et saturé évoquent ici un panneau mural.

Redon était bien sûr un grand visiteur du Louvre. Il écrit le 24 janvier 1904 à Maurice Denis, alors en voyage à Rome : « Que faites-vous à Rome, trois siècles après la Renaissance ? J'ai été hier tranquillement et sans fatigue au Louvre. Je suis resté tout d'abord dans la salle française, celle des maîtres anciens, et en pénétrant ensuite dans la galerie de l'Italie, je me suis senti dans une atmosphère presque d'afféteries, d'élégances, de belles formes aussi, c'est sûr ; mais j'ai trouvé que la vieille âme française avait du bon, beaucoup de bon » (lettre inédite généreusement signalée par Claire Denis).

J.P.C.-M.A.D.



Aphrodite accroupie
marbre
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
MA 2631

Henri
MATISSE
Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954

321

Vénus accroupie
1918

Bronze.
H. 0,260.

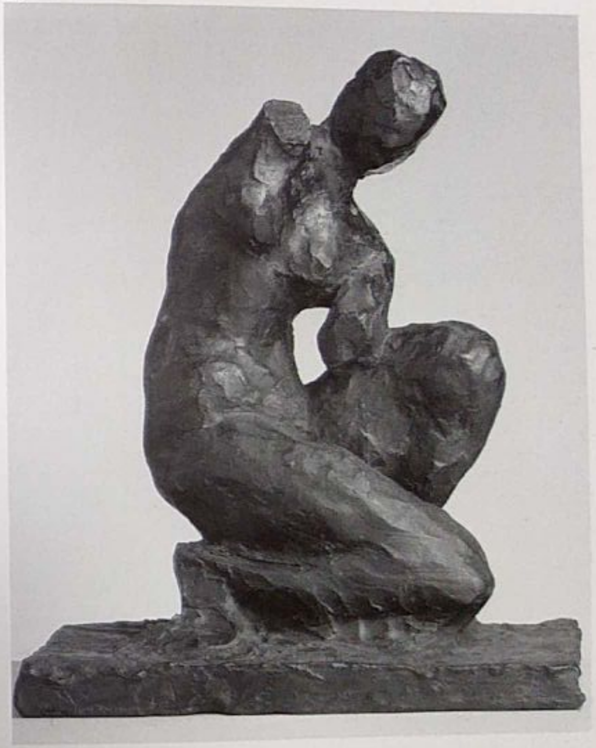
Provenance
Atelier de l'artiste ; donation Jean Matisse, octobre 1978 ; déposé au musée Matisse. D 78-1.26.

Bibliographie
Elsen, 1972, p. 138-140, fig. 190 (fonte de Baltimore) ; Le Normand-Romain, cat. exp. Paris, 1990, p. 136, fig. 253 ; Girard-Kuthy, cat. exp. Berne, 1990-1991, fig. 48, p. 87.

Exposition
Paris, 1975, n° 214.

Nice, musée Matisse.

321



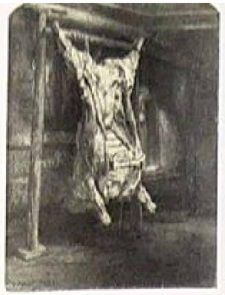
Il s'agit d'une des premières sculptures exécutées par Matisse à Nice, en 1918. L'attitude de la figure est proche de celle d'une des plus illustres antiques du Louvre, *La Vénus de Vienne*, ou *Vénus accroupie* ; elle est encore plus voisine de celle d'une petite *Vénus accroupie* hellénistique acéphale, également au Louvre (Elsen, 1972, fig. 191), dont Matisse s'est manifestement inspiré. L'absence du bras levé est suggérée par la mutilation du marbre antique.

L'année suivante, il représente cette *Vénus*, complète cette fois, sur une esquisse figurant au mur de l'atelier dans une nature morte, *Torse grec et bouquet* (São Paulo ; Schneider, 1984, p. 536, repr. coul. p. 522).

Il est malaisé, dans le cas d'un artiste aussi complet et cultivé, et chez qui les exemples du passé peuvent être assimilés intimement, de citer des œuvres manifestement liées à ceux-ci. Mentionnons au moins *Le Lièvre*, un petit tableau de 1900, donc du temps des copies au Louvre, (coll. part. ; Schneider, 1984, p. 36), à rapprocher du *Lapin mort* de Chardin (Inv. 3203) et encore plus du *Lièvre mort* (Inv. 1979-55, entré au musée après la mort de Matisse !). Rappelons après P. Schneider (1984, p. 413) que c'est après avoir revu au Louvre *La Belle Nani* de Véronèse qu'il est satisfait de son travail sur le *Portrait de Greta Möll* (1908 ; Londres, National Gallery) : « Ça prend une grandeur merveilleuse, ça prend une splendeur inouïe », se réjouit-il.

On a aussi la preuve manifeste de l'intérêt qu'il prit aux *Chasubles de l'ordre du Saint-Esprit*, qu'il vit toujours au Louvre et qu'il examina de plus près lors d'une exposition aux Archives nationales durant l'été 1950 ; il s'en inspire dans ses maquettes de *Chasubles noires* (fin 1950-1952 ; voir introduction chapitre 12).

J.P.C.-M.A.D.



Rembrandt
Le Bœuf écorché
Inv. MI 169

Chaïm

SOUTINE

Smilovitchi (Biélorussie), 1893 - Paris, 1943

322

Carcasse de bœuf ou Le Bœuf écorché

1925

Toile.
H. 1,162 ; L. 0,806.
S.b.g. : Soutine

Provenance
Germaine Bignou, Paris ; don de Mr. et Mrs. Donald Winston et d'un donateur anonyme. Inv. 57.42.

Bibliographie
Cogniat, 1945, ill. coul. p. 23, pl. V, cat. p. 35 ; cat. European Paintings, Minneapolis, 1971, n° 266, repr.

Exposition
Münster-Tübingen-Londres-Lucerne, 1981-1982, n° 64, repr.

Minneapolis Institute of Arts.

Soutine, peintre d'instinct, peintre de la déchirure, est un visiteur fervent du Louvre. Waldemar Georges le décrit dans les salles : « Il avançait en rasant les murs. Il semblait en proie à la peur [...] Il regardait les œuvres des maîtres d'autrefois comme un croyant regarde les images saintes » (Cogniat, 1973, p. 26-27).

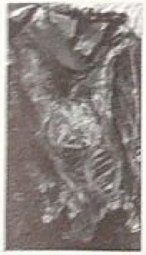


Fig. 322 a
Soutine,
Le Bœuf écorché, 1925,
musée de Grenoble.

Les chocs qu'il reçoit au Louvre peuvent donner lieu à certains de ses plus beaux tableaux : sa série des *Enfants de chœur* (1925) paraît inspirée de celui qui porte l'encensoir, au premier plan de *L'Enterrement à Ornans* de Courbet, et ses trois *Natures mortes à la raie* (1923-1924) évoquent bien sûr Chardin (fig. b ; Ditner, 1980, à propos de la version de Cleveland ; pour d'autres intéressants parallèles entre les natures mortes de Soutine et les œuvres du passé, voir Dunow, 1982, p. 73-99).

Rembrandt fut l'admiration suprême de Soutine, qui se rend à plusieurs reprises à Amsterdam dans le seul but de voir *La Fiancée juive*. Les versions de la *Femme entrant dans l'eau* ont été rapprochées de la *Femme se baignant* de la National Gallery de Londres (Sylvester, 1963, p. 22, fig. 4 et 5).

Le Bœuf écorché est devenu, dans ses diverses versions, comme un symbole, dans sa référence au chef-d'œuvre du Louvre, de la dévotion de Soutine pour Rembrandt. L'exécution des toiles, en 1925, dans son atelier de la rue du Mont-Saint-Gothard, a donné lieu à des commentaires d'un lyrisme excessif. Le témoignage recueilli récemment d'un modèle, Paulette Jourdain, précise que Soutine peignait d'après deux bœufs suspendus, « un bœuf entier et un plus petit », et que deux employés du Service d'hygiène, alertés par les voisins incommodés par l'odeur, acceptèrent finalement, convaincus devant les arguments de Paulette, de laisser les dépouilles dans lesquelles ils injectèrent du formol. Ils conseillèrent au peintre, consterné d'apprendre que la viande allait perdre sa coloration, de couvrir régulièrement les carcasses de sang frais. Soutine et Paulette se rendirent donc régulièrement à la Villette pour en ramener du sang dans un grand pot à lait (cat. exp. Chartres, 1989, n° 43), et en arrosaient périodiquement les carcasses.

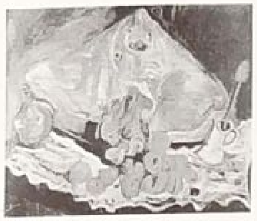
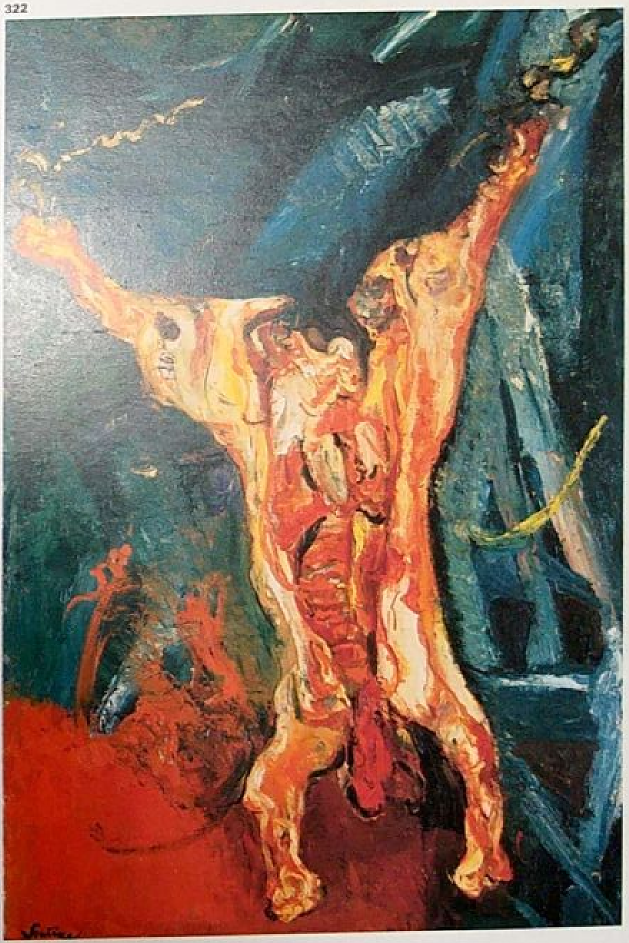


Fig. 322 b
Soutine,
Nature morte à la raie,
collection particulière.

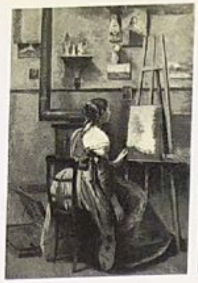
La série des toiles est impressionnante, et leur ordre d'exécution difficile à déterminer. On ne mentionnera ici que les plus importantes. Les tableaux d'Amsterdam, de Buffalo, de Berne, dans lesquels la forme de l'animal apparaît pleine et forte, sont les plus directement voisins de Rembrandt. Celui de Grenoble, le plus grand, dansant et gesticulant, est aussi le plus violemment lyrique (fig. a). Celui de Minneapolis, appelé parfois *Le Veau écorché*, est peut-être le plus intensément tragique, dans la mesure où les formes plus minces et l'ébauche d'une tête évoquent l'image insupportable d'un corps humain écartelé, les bras tendus, les poings serrés.

J.P.C.-M.A.D.

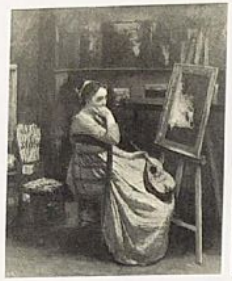
322



Georges
BRAQUE
Argenteuil-sur-Seine, 1882 - Paris, 1963



COROT
L'Atelier de Corot
INV. RF 1974



COROT
L'Atelier de Corot
INV. RF 3745

323

Femme à la mandoline - étude libre d'après Corot

Toile.
H. 0,415 ; L. 0,330.

Monogramme et inscription en b.d. : *GB / COROT.*

Inscription et S. au dos en b.d., au crayon : *Etude libre / d'après Corot / G. Braque.*

Provenance

Atelier de l'artiste ; legs verbal de l'artiste ; donation avec réserve d'usufruit de Mme Braque, 1963 ; entré au musée en 1965. Inv. AM 4300 p.

Bibliographie

Descargues et Carrà, 1973, n° 198, pl. coul. XL ; Pouillon et Monod-Fontaine, 1982, n° 21 ; Camesasca, cat. exp. Martigny, 1988, p. 196-199 ; Zurcher, 1988, p. 214-215, ill. coul., p. 220.

Exposition

Paris, 1965, n° 4, repr.

Paris, musée national d'Art moderne.

Cette *Etude libre d'après Corot*, bien sûr une joueuse de guitare, porte les initiales *GB*, en capitales rouges, et la signature de Corot, en belles majuscules noires. Braque garda toute sa vie ce tableau. Tériade constate que Braque cherche de « secrètes filiations » en peignant « une femme à la mandoline de Corot, dans la lumière picturale de Braque » (1930).

Une photographie de Robert Doisneau prise en 1957 montre, placardées sur une porte de son atelier, deux photographies de figures féminines en buste de Corot, toutes deux des œuvres tardives, la *Gitane à la mandoline* souvent identifiée à la chanteuse Kristina Nilsson (1874, São Paulo, Museu de Arte) et un détail de *L'Italienne*, dite *Agostina* (1866, Washington, National Gallery).

L'exposition de vingt-quatre figures de Corot au Salon d'automne de 1909 frappa beaucoup d'artistes, et parmi eux Braque, qui donne plusieurs variations cubistes sur le thème de la *Femme à la mandoline*, dont la plus importante (1917-1918) se trouve à Bâle (Camesasca, 1988, p. 196), Juan Gris, auteur en 1916 d'une *Femme à la mandoline* (Bâle) d'après Corot, et Picasso. Ce dernier laisse en 1920 un croquis d'après *Mademoiselle de Foudras* (1872, musée de Glasgow ; Zervos, IV, n° 8) et peint en 1925 une *Femme à la mandoline* (Zervos, V, n° 442) inspirée de Corot, mais plus austère que celle de Braque. Celui-ci paraît retrouver les qualités « françaises » de son aîné, sens du monumental, attention aux êtres, absence de toute joliesse trop adroite, saveur du métier.

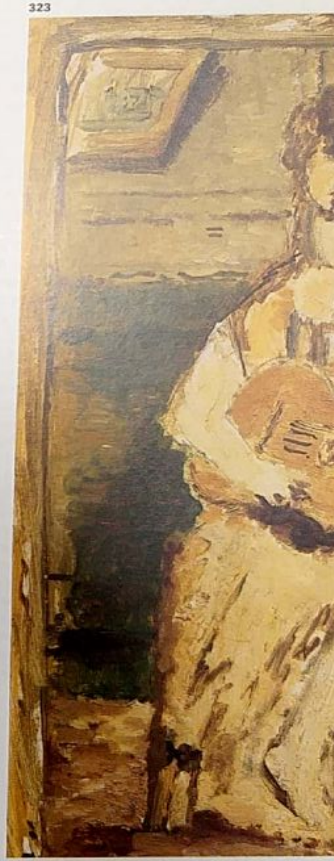
Son tableau constitue bien un « hommage », puisqu'il juxtapose de mémoire des éléments pris à diverses figures de Corot : peut-être la *Gitane* pour l'attitude générale inversée, peut-être les deux *Ateliers* du Louvre, celui du legs Camondo de 1911 (RF 1974), dans des tons de beige, avec des tableaux accrochés sur le mur du fond, et celui entré au Louvre seulement en 1933 mais que Braque a pu connaître (RF 3745), où la jeune femme, devant des tableaux, tient une mandoline.

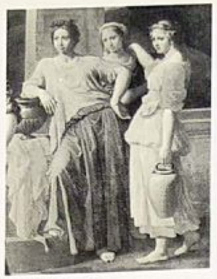
On pourra évoquer d'autres parallèles des œuvres de Braque avec celles du passé, ceux de certains bronzes avec l'art grec géométrique, ceux des *Canéphores* avec les reliefs de Jean Goujon ou *La Source* d'Ingres.

Braque peignit en 1953 pour la salle Henri II du Louvre, actuelle salle Etrusque, le plafond des *Oiseaux*, en trois parties, destiné à remplacer un plafond de Blondel déposé en 1938. C'est devant la colonnade qu'André Malraux prononça son éloge, le 3 septembre 1953, après la mort du peintre survenue le 31 août. Une exposition des œuvres de l'artiste, *L'Atelier de Braque*, eut lieu dans la Galerie Mollien en novembre 1961 et la donation Braque fut présentée, salle des Etrusques, en mai 1965.

J.-P. C. - M.-A. D.

323





POUSSIN
Eliézer et Rébecca
INV. 7270, détail

Pablo
PICASSO
Málaga, 1881 - Mougins, 1973

324

Trois Femmes à la fontaine
1921

Huile et sanguine sur toile.
H. 2,010 ; L. 1,610.

Provenance

Succession de l'artiste, 1973-1979, dation, dépôt au musée Picasso en 1979. Inv. MP 74.

Bibliographie

Cat. musée Picasso, I, 1985, n° 69.

Expositions

Paris, 1979-1980, n° 119, repr. ; New York, 1980, cat. p. 232, repr. ; Rome, 1982-1983.

Paris, musée Picasso.

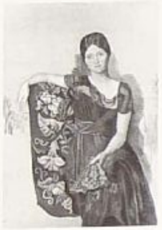


Fig. 324 b
PICASSO,
Portrait d'Olga dans un fauteuil, *1917,*
Paris, musée Picasso.

L'élaboration des *Trois Femmes à la fontaine* (fig. a), peintes pendant l'été 1921 à Fontainebleau et considérées parfois comme le chef-d'œuvre de la période « néo-classique » de Picasso, a donné lieu à de nombreux dessins et esquisses, d'ensemble et de détails. Maurice Jardot a suggéré en 1955 que le thème avait pu être inspiré par le nom même de la ville de Fontainebleau, ce que Picasso n'a pas démenti.

Le poids sculptural conféré aux trois figures, leurs visages proches des canons de la sculpture gréco-romaine, leurs chemises aux plis cannelés autorisent tous les rapprochements avec la sculpture antique (Pool, 1967, p. 204-206).

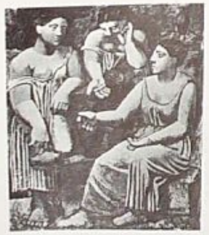


Fig. 324 a
PICASSO,
Trois Femmes à la fontaine, *1921,*
New York, The Museum of Modern Art.

De mêmes dimensions que la peinture définitive de New York, la version du musée Picasso, dans une technique complexe qui associe sanguine et peinture à l'essence, doit la précéder de peu. Elle évoque davantage un bas-relief que des sculptures et met plus en évidence que celle de New York les rochers et les trois vases. Souvent établi (Hoog, 1984, p. 164), le rapport avec les groupes de l'*Eliézer et Rébecca* de Poussin est frappant : rythmie des bras, rôle des vases, intégration dans l'architecture. Mais on notera des analogies avec d'autres Poussin célèbres, comme *Les Bergers d'Arcadie* (INV. 7300) et *L'Inspiration du poète* (INV. 1774).

Parmi les autres « hommages » de Picasso aux œuvres du Louvre, indiquons au moins le *Portrait de Madame Rivière* d'Ingres (MI 1446), que Blunt (1968, p. 187, fig. 20 et 23) mentionne comme une des sources possibles du *Portrait d'Olga* de 1917 (fig. b), si proche d'autre part de *Madame Devauçay* de Chantilly, ainsi que *Le Bain turc* (RF 1934) du même artiste, inspirateur des *Baigneuses* de 1918 (fig. c) et d'une série de dessins et de gravures de 1968 (voir cat. exp. Paris, 1971, n^{os} 65-66).

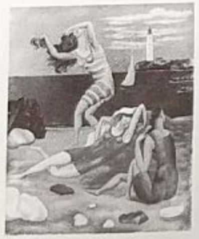


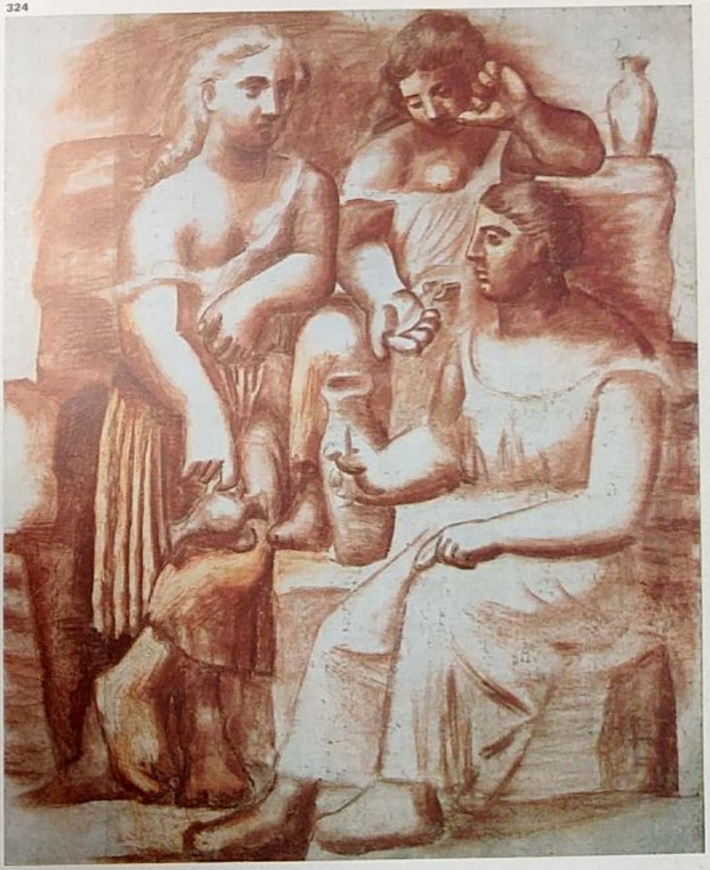
Fig. 324 c
PICASSO,
Les Baigneuses de Dinard, *1918,*
Paris, musée Picasso.

Michel Hoog a signalé récemment après B. Dorival l'analogie des *Trois Grâces* de Regnault (MI 1101) et des *Trois Hollandaises* de 1905 (Paris, musée national d'Art moderne), et, d'autre part, de la *Sainte Anne* de Léonard (INV. 776) et de la *Famille de saltimbanques*, aussi de 1905 (Göteburg, Kunstmuseum ; cat. exp. Malagà, 1992-1993, p. 100-106, fig. 7-11). On a dernièrement insisté aussi sur les rapports que présentaient certains Chardin du Louvre avec quelques natures mortes de Picasso, particulièrement *Le Buffet* (INV. 3198) avec *Chien et Coq* (1921, Yale University Art Gallery), et *La Raie* (INV. 3197) avec *Chat et Huître* (1962, Hakone Open Air Museum ; cat. exp. Paris, 1992, n^{os} 78 et 143, repr.).

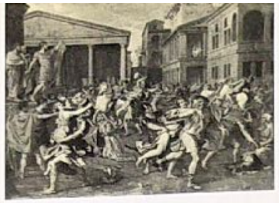
Les tableaux « de » Picasso ont été présents au Louvre à plusieurs reprises : en 1947, alors qu'en compagnie de Georges Salles, directeur des musées de France, il souhaite confronter les tableaux qu'il vient d'offrir au musée national d'Art moderne avec le *Saint Bonaventure* de Zurbarán (MI 205) ; en octobre 1971, au moment où un groupe de ses œuvres est montré dans la tribune de la Grande Galerie à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire ; après sa mort et à partir de 1978, quand est exposée pour plusieurs années sa collection personnelle, montrée aujourd'hui au musée Picasso.

J.-P. C. - M.-A. D.

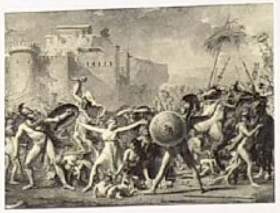
324



PICASSO



POUSSIN
L'Enlèvement des Sabines
INV. 7290



DAVID
Les Sabines
INV. 3691

325

L'Enlèvement des Sabines
1962

Toile.
H. 0,970 ; L. 1,300.
S.b.g. : *Picasso.*

Provenance
Don D. H. Kahnweiler, 1964.
Inv. AM 4248.

Bibliographie
Schiff, cat. exp. New York, 1983, p. 13-17 ; Bernadac, cat. exp. Paris, 1988, p. 59-60.

Exposition
Paris, 1988, n° 29, fig. coul. p. 202, détail p. 198-199.

Paris, musée national d'Art moderne.

Hélène Parmelin raconte une projection de diapositives dans l'atelier de Picasso à Mougins, en octobre 1962, où Pignon, Picasso, Jacqueline et elle-même s'enthousiasment, en les comparant, pour deux tableaux, *Le Massacre des Innocents* de Poussin, à Chantilly, et *Les Sabines* de David (INV. 3691). Cette expérience conduisit Picasso à envisager une série de tableaux contre la guerre. Lorsque Pignon l'invita à participer au Salon de mai de 1963, dont le thème proposé aux participants était *Les Croisés à Constantinople* de Delacroix, Picasso préféra traiter le thème de *L'Enlèvement des Sabines.*

Son inspiration est triple, puisque s'ajoute aux deux tableaux déjà cités *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin (INV. 7290). Nous avons donc bien trois scènes de violence devant des monuments antiques, mais de thèmes disparates : massacre, réconciliation et enlèvement. Seule compte, de fait, la richesse des propositions formelles. Dans sa série de tableaux et de dessins, où il va introduire une jeune cycliste tombée de son vélo, les thèmes du rapt et du massacre constituent le motif central de l'impressionnant tableau du 2 novembre 1962 (Zervos, XXIII, n° 71) où un cavalier s'apprête à égorger une jeune femme.

Le tableau du Centre Georges-Pompidou, la version en largeur la plus complète, est précédé d'une version plus petite, peinte le 24 octobre (Prague, Narodni Galerie), blanche et vert pâle, aux souples formes en rubans, avec au centre le motif de la mère les bras écartés protégeant ses enfants. La composition est reprise dans un ambitieux dessin au trait de fusain (fig. a) daté du 26 octobre – où se précise le guerrier de dos, à droite, inspiré du Romulus de David et brandissant à l'horizontale, non une lance, mais un énorme glaive-coutelas – et dans des croquis plus rapides d'un album (coll. part.) datés des deux jours suivants. Notre tableau, peint du 4 au 8 novembre, apparaît composite et grinçant. Le fond d'architecture et les femmes enlevées sont inspirés de Poussin, mais l'une d'elle est toute proche d'une des *Leucippides* de Rubens, à Munich, et une autre voisine de la *Proserpine* de Girardon, à Versailles ; le Romulus de David, devenu immense, brandit à droite son énorme coutelas ; à ses pieds, une mère éplorée vient de *Guernica* ; un cadavre, les pieds en avant – une parodie du *Christ mort* de Mantegna ? –, paraît dérisoire, et les enfants semblent de pauvres poupées. Une belle accumulation de références mais rien de vraiment terrifiant qui atteigne le but recherché : faire détester la guerre.

Un grand tableau en hauteur beaucoup plus complet et abouti, à Boston, peint en janvier et février de 1963, limitera la scène à quatre figures, dont le Romulus, dans un esprit d'horreur plus proche du Poussin de Chantilly (fig. b).

J.-P. C. - M.-A. D.

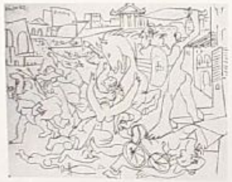


Fig. 325 a
PICASSO,
Etude pour **L'Enlèvement des Sabines** *d'après Poussin, 1962,* fusain,
Paris, musée Picasso.

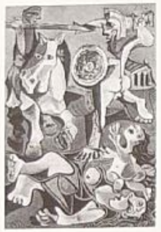
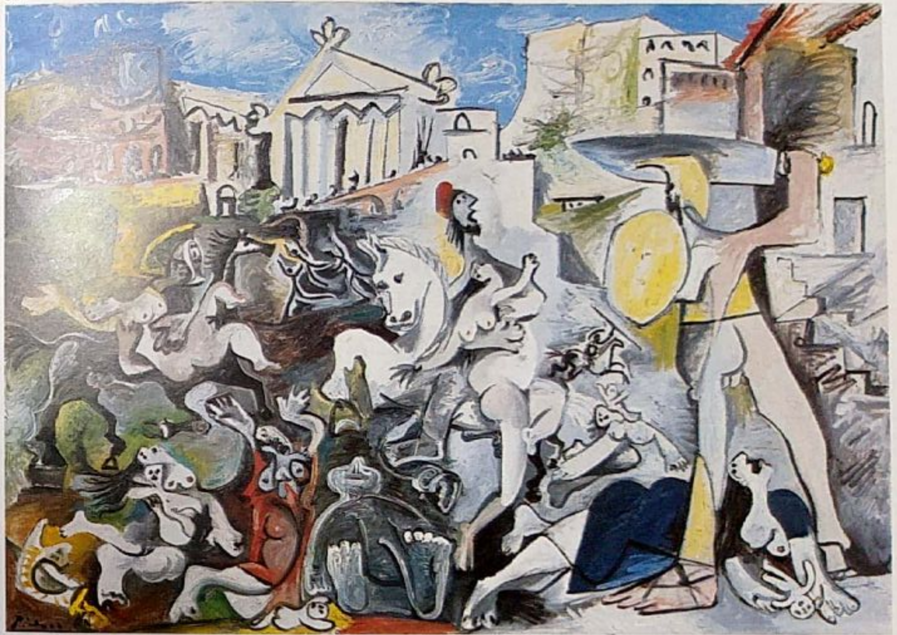
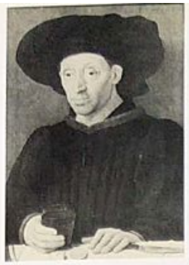


Fig. 325 b
PICASSO,
L'Enlèvement des Sabines, *1963,*
Boston, Museum of Fine Arts.

325





Portugal ?
milieu du XV^{e} siècle
L'Homme au verre de vin
Inv. RF 1585

Jean
BAZAINE
Paris, 1904

326

L'Homme au verre de vin
1946

Toile.
H. 0,810 ; L. 0,540.
S.D.b.d. : *BAZAINE 46.*

Provenance
Atelier de l'artiste ; Galerie L. Carré.

Bibliographie
Tardieu, Schneider, Bosson, 1975, n° 34, p. 48, repr. p. 51 ; Ceysson, cat. exp. Paris, 1990, p. 11.

Expositions
Paris, 1965, n° 25 ; Paris, 1990, cat. p. 174, repr. p. 41 ; Halmstad-Stockholm-Copenhague, 1992, n° 5, repr. coul.

Paris, Galerie Louis Carré & C^{ie}.

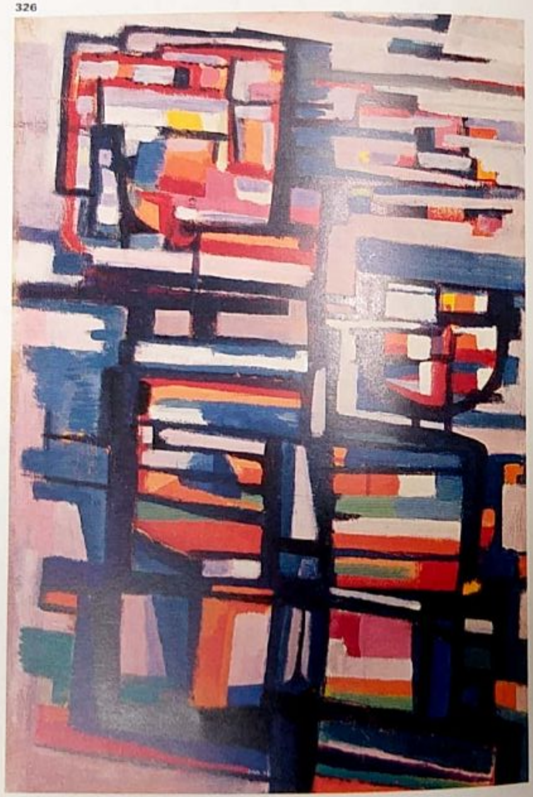
Bazaine fréquente très tôt le Louvre : « dès ma dixième ou ma douxième année, tous les jeudis j'allais au Louvre ; j'emmenais toujours des camarades qui, au bout de cinq ou six fois en avaient marre. [...] Au fond, j'ai eu une formation très classique – même conventionnelle – mais je crois aux portes étroites (je ne parle pas de celles du Louvre) » (Bernier-Bazaine, 1955, p. 27). Il copie beaucoup « d'après les Maîtres » (*ibid.* ; ces copies ont disparu dans l'incendie de son atelier en 1945).

Le peintre organise en mai 1941 à la Galerie Braun avec André Lejard, directeur des éditions du Chêne, l'exposition au titre à la fois provocateur et rassurant de *Vingt Jeunes Peintres de tradition française*, manifestation d'avant-garde à laquelle il participe et qui rassemble des peintres de tendances variées mais affirmant devant l'occupant les valeurs d'un pays et sa capacité à s'y ressourcer et, devant les tenants paresseux des routines picturales, les valeurs de la création.

L'Homme au verre de vin (RF 1585), longtemps considéré comme un chef-d'œuvre français du milieu du XV^{e} siècle, rapproché de Fouquet puis du « Maître de 1456 », est aujourd'hui plutôt considéré comme portugais, mais sans définitive certitude. Le verre de vin et le morceau de pain ont bien sûr joué dans le brevet de « francité » accordé au tableau. L'exaltation de l'art médiéval français, souvent identifié à l'art roman, à la fois quête des sources nationales, de la pureté des moyens plastiques et, pour beaucoup, de valeurs spirituelles, est propre à ces années (voir Wilson, cat. exp. 1981, p. 106-112). « Le style de Bazaine énonce, dès 1942, son ancrage dans une tradition de la modernité qui, en se donnant comme *l'aboutissement roman du cubisme*, permet d'incarner une mémoire et une tradition » (Ceysson, 1990, p. 11).

La Messe de l'Homme armé, en 1944 (coll. part.), emprunte son titre à une pièce de Josquin des Prés et affirme – forte structure d'une « grille », coloris rouge et bleu, métier probe et comme artisanal – le lien avec le Moyen Age des vitraux, des tapisseries et des enluminures. Le titre de *L'Homme au verre de vin* oriente, de la même façon, la rêverie du spectateur vers une appréciation de l'architecture de la toile et de ses rapports de couleurs en fonction de la terre française et de ses produits, de ses valeurs traditionnelles, le débat sur l'attribution du tableau n'ayant bien sûr pas d'intérêt ici.

326



Jean Tardieu écrit de la toile de Bazaine : « Lentement la lumière cherche à pénétrer les choses : comme des points de braise qui transforment objets et figures en une matière du monde, spiritualisée, unifiée dans un rythme fluide de rouge lie-de-vin et de bleus d'ombres » (1975, p. 48).

J.-P. C. - M.-A. D.

Geneviève
ASSE
Vannes, 1923

327

Hommage à Chardin
1950

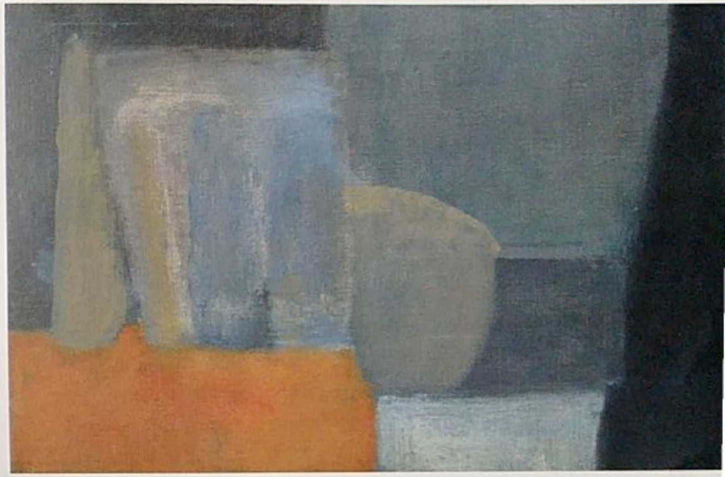
Toile.
H. 0,225 ; L. 0,350.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Collection de l'artiste.

Jamais exposé ni publié, ce petit tableau traduit, après des dessins exécutés devant Chardin alors qu'elle est élève de l'Ecole des Arts décoratifs et des petites « copies libres » peintes elles aussi d'après Chardin (fig. a), l'enchantement qu'éprouve Geneviève Asse devant la lumière et la matière de Chardin, la respiration ample de ses tableaux, le caressé de leur touche. Cette admiration marquera son œuvre entier (voir Leymarie, cat. exp. 1970-1971, p. 54).

327



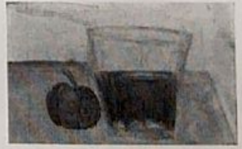


Fig. 327 a
Asse,
Le Verre de vin, *1948*,
collection de l'artiste.

Un mince interstice, qui apparaît souvent comme un rai lumineux, divise verticalement ses tableaux ; l'artiste dit elle-même qu'il faut, là encore, en voir l'origine chez Chardin et ses portes entrouvertes laissant, d'une pièce à l'autre, glisser la lumière.

La toile, entre densité et transparence, organise des formes simplifiées qui, à la différence de celles d'un Poliakoff, vivent dans l'espace. Il s'agit encore d'une nature morte, non loin dans sa rigueur et dans sa délicatesse de petits Chardin comme *Le Gobelet d'argent* (M.I. 1042).

L'orangé et le bleu s'équilibrent et vibrent en harmonie. Le bleu, on le sait, envahira tout l'œuvre de Geneviève Asse. Cette dernière petite surface orangée, en bas à gauche, en acquiert une singulière saveur.

J.-P. C. - M.-A. D.

Maurice
ESTÈVE
Culan, 1904

328

Hommage à Jean Fouquet
1952

Toile.
H. 0,810 ; L. 0,650.
S.D.b.d. : *Estève 52.*
Inscription en h.d. : *HOMMAGE A JEAN FOUQUET.*

Provenance
Atelier de l'artiste.

Bibliographie
Francastel, 1956, p. 96-98, repr. ; Leymarie, cat. exp. Paris, 1986-1987, p. 11.

Expositions
Paris, 1981, n° 226, repr. p. 261 (coupée) ; Paris, 1986-1987, n° 44, repr.

Paris, collection particulière.

Venant juste après des tableaux aux titres rétrospectifs (*Paris a deux mille ans*, 1951 ; Bourges, musée Estève) ou médiévaux (*Tournoi*, 1951 ; Copenhague, Statens Museum fur Kunst) et avant une toile de 1954 intitulée *Trouvère* (Fribourg, coll. part.), le tableau marque l'attachement d'Estève à l'un des plus grands génies de la peinture française, né et actif comme lui dans le centre de la France, auteur en outre du portrait du « roi de Bourges ».

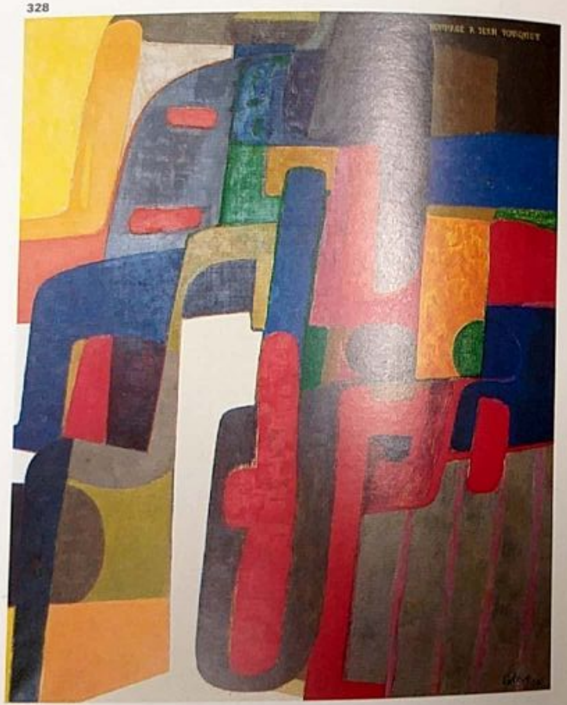
Superbement maçonnée et savoureusement artisanale, calme architecture de formes rondes et polies, sans allusion désormais aux formes identifiables, cette « toile-charnière de 1952, *Hommage à Fouquet*, le maître de la couleur sur ses fermes assises, franchit le pas vers la peinture pure, sans référence extérieure. Le passage de la transposition allusive à l'ordre plastique absolu ne résulte pas chez lui d'une soudaine conversion ou transgression, mais d'un long cheminement effectué sans réduction des moyens, sans recours à la table rase ou au reniement de la tradition. "Les racines dans le passé de la peinture, affirme Estève, travaillent aussi dans son devenir" » (Leymarie, 1986-1987, p. 12). Le coloris somptueusement saturé évoque les rouges, de l'orangé au carminé, les jaunes d'or et les verts de Fouquet, ses blancs qui tempèrent ; il y ajoute un noir qui a l'éclat d'une couleur, en même temps que les bleus, essentiels à l'harmonie « gothique ».

Mentionnons encore ici *La Bataille* d'Uccello, chère à tant de peintres, qu'Estève tout enfant admira au Louvre (Leymarie, 1986-1987, p. 9-10), et dont se souvient aussi son *Tournoi* de l'année précédente.

Le titre finement inscrit en petites capitales explicite le lien, fort chez Fouquet, illustrateur d'ouvrages dont le livre d'art isole aujourd'hui artificiellement les images, entre l'image et l'écrit ; il renvoie aussi aux calligraphies de sa main que portent, au Louvre, le *Charles VII* (Inv. 9106) sur son cadre et l'*Autoportrait* émaillé (OA 56) en son fond.

J.-P. C. - M.-A. D.

328



Alberto
GIACOMETTI
Stampa (Grisons), 1901 - Coire (*Id.*), 1966

Le Scribe accroupi
Sakkara, vers 2620-2350 av. J.-C.
département des Antiquités égyptiennes
Inv. E 3023

329

Lotar III
1965

Bronze.
H. 0,670 ; L. 0,280 ; P. 0,350.

Provenance
Atelier de l'artiste

Bibliographie
Bonnefoy, 1991, p. 526-528, fig. 1544 p. 529

Expositions
Paris, 1969-1970, n° 122 ; New York, 1974, n° 111 ; Saint-Paul, 1978, n° 29 ; Mexico-Barcelone, 1987, n° 56 ; Madrid, 1990-1991, n° 259, repr. p. 561 ; Mexico, 1991, n° 6 p. 90, repr. coul.

Paris, collection particulière.

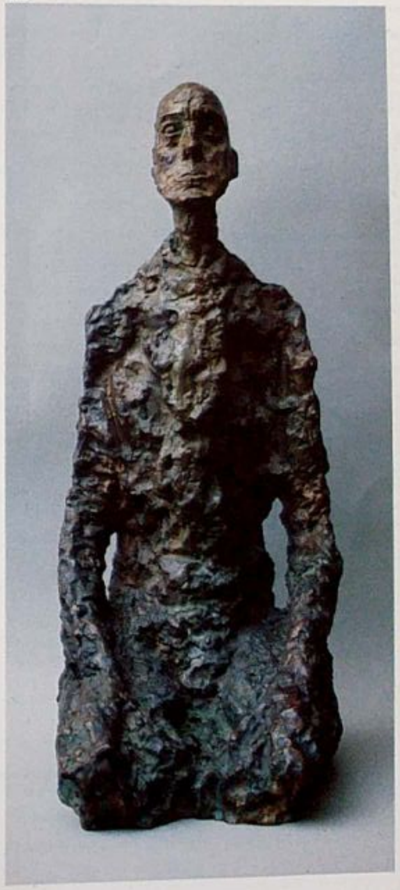
Dernière sculpture de Giacometti, l'ultime portrait de Lotar ne peut être compris comme une simple référence au *Scribe accroupi* du Louvre, que le sculpteur aimait peu, à cause de ses yeux. « Dans la sculpture égyptienne, qui m'a toujours beaucoup troublé et attiré, il y a le Scribe, dont on a reproduit les yeux avec du verre ou avec des pierres. On a imité au plus près possible l'œil même. Mais le Scribe ne vous regarde pas. Il a un œil en verre n'est-ce pas. Cela me gêne, malgré l'admiration que j'ai pour le Scribe » (entretien avec Georges Charbonnier, mars 1951 ; *Ecrits*, 1990 [1992] p. 246-247).

Le rapport avec les scribes de l'Egypte n'est pourtant pas contestable, comme pour les sculptures comparables d'*Annette assise* (1950) ou de *Diego assis* (1964-1965), et comme pour le portrait peint de Jean Genet (1955, Paris, musée national d'Art moderne ; voir Thierry Dufrêne, *Giacometti, portrait de Jean Genet. Le scribe captif*, Paris, 1991).

Giacometti réalisa en 1964 deux portraits d'Eli Lotar, un photographe talentueux dont il fut l'ami et qu'il aida, *Eli Lotar I*, le buste seul, et *Eli Lotar II*, où l'attitude du chef-d'œuvre de 1965 se dessine. Yves Bonnefoy dit en 1991 (p. 526) l'émotion qui saisit devant *Eli Lotar III*, « assis mais semblant plutôt à genoux, tel un scribe égyptien qui lèverait les yeux du livre des morts pour les plonger droit dans l'inconnu, devant soi ».

J.-P. C. - M.-A. D.

329



Index des œuvres copiées

Cet index renvoie aux œuvres du Louvre, classées par département, copiées ou interprétées par les artistes figurant à l'exposition

Antiquités orientales

Chapiteau de l'Apadana, AO D 1 : cat. 80.
La Femme à l'écharpe, AO 295 : cat. 96.
Gudéa, AO 3293 : cat. 96.
Taureau ailé, AO 19857 : cat. 80.

Antiquités égyptiennes

Aménophis IV, E 11076 : cat. 95.
Didoufri, E. 12626 : cat. 101.
La Dame Touy, E. 10655 : cat. 99.
Nesa, A 37 : cat. 99.
Pectoral, N 2744 : cat. 93.
Pectoral au nom de Ramsès II, E 79 : cat. 93.
Pectoral au nom du vizir Paser, E 68 : cat. 93.
Porteuse d'offrande, E. 10781 : cat. 91-92.
Le Scribe accroupi, E 3023 : cat. 329.
Stèle du Roi Serpent, E. 11007 : cat. 100.
Tête Salt, N 2289 : cat. 97-98.

Antiquités étrusques, grecques et romaines

Aphrodite accroupie, MA 2631 : cat. 321.
Aphrodite accroupie de Tyr, MA 2241 : cat. 14.
Buste de Caracalla, MA 1106 : cat. 64-65.
Chrysippe, MA 80 : cat. 49.
Cratère bachique, MA 434 : cat. 13.
Cratère bachique dit vase Borghèse, MA 86 : cat. 18-20.
Le Gladiateur Borghèse, MA 527 : cat. 36, 204.
Hermès rattachant sa sandale, MA 83 : cat. 89.
Jeunes satyres, MA 318 : cat. 75.
Mars Borghèse, MA 866 : cat. 66.
Masque comique juvénile, N 4919 : cat. 205.
Œnochoé en forme de tête de jeune homme, ED 603 : cat. 206.
Sarcophage des époux, CP 5194 : cat. 11, 227.
Satyre dansant, MA 395 : cat. 67.
Satyre jouant de la flûte, MA 594 : cat. 45.
Sphinge ailée, N 4767 : cat. 205.
Vénus de Milo, MA 399 : cat. 282.
Victoire de Samothrace, MA 2369 : cat. 45, 284.

Objets d'Art

Bernard Palissy
Plat rond, MR 2313 : cat. 192.
Léonard Limosin
Retable du Calvaire et de la Résurrection, MR 208 : cat. 198.
Monvaerni (attribué à)
Saint Christophe portant l'Enfant Jésus, OA 6309 : cat. 94.
Aiguière en agathe, MR 242 : cat. 198
Chasse, MR 2647 : cat. 79.
Majolique, MR 2218 : cat. 191.
Le passage de la Mer rouge, émail, MR 2522 : cat. 193.
Reliquaire du bras de Charlemagne, M.R. 347 : cat. 78.
Vase de cristal de roche, MR 285 : cat. 198.

Sculptures

Adrien de Vries
Mercure et Psyché, MR 3270 : cat. 46.
Benedetto da Maiano
Filippo Strozzi, RF 289 : cat. 68.
Barye
Jaguar dévorant un lièvre, RF 160 : cat. 233.
Bernin
Richelieu, MR 2165 : cat. 72.
Coustou
Le Père de La Tour, LP 1826 : cat. 76.
Coysevox
Le grand Condé, M.R. 3343 : cat. 73.
Daniele da Volterra
Michel-Ange, RF 2385 : cat. 315.
Desjardin
Pierre Mignard, MR 2483 : cat. 74.
Julien
Jeune fille à la chèvre, CC 230 : cat. 77.
Michel-Ange
L'Esclave mourant, M.R. 1590 : cat. 69, 190, 207.
L'Esclave rebelle M.R. 1589 : cat. 183-185.
Mochi voir Bernin
Pilon
Monument du cœur de Henri II, MR 1591 : cat. 46, 71.
Puget
Hercule Gaulois, N 15345 : cat. 59, 70.
Milon de Crotone, MR 2075 : cat. 60.
Ile de France XIIe siècle
Le Roi Salomon, RF 1616 : cat. 102.

Arts graphiques

Andrea del Sarto,
Homme nu assis de profil, Inv. 1715 : cat. 197.
Chardin
Autoportrait aux besicles, Inv. 25206 : cat. 291.
Delacroix
Portrait de Chopin en Dante, RF 20 : cat. 176.
Ingres
Portrait de Paganini, RF 4381 : cat. 278.
Michel-Ange
Le Christ ressucité, Inv. 691 bis : cat. 62.
Tête de satyre, Inv. 684 recto : cat. 186.
Prud'hon
Constance Mayer, RF 1579 : cat. 84.
Signorelli
Homme nu de dos, Inv. 1797 : cat. 61.

Peintures

Angelico (Fra)
Le Couronnement de la Vierge, Inv. 314 : cat. 209-210.
Antoniazzo Romano
La « Navicella » d'après Giotto, MI 575 : cat. 187
Bergognone
Saint-Pierre martyre et une donatrice agenouillée, R.F. 24 : cat. 200.
Biagio d'Antonio
Le Portement de croix, Inv. 296 : cat. 228.
Botticelli
La Vierge et l'enfant avec saint Jean Baptiste enfant, Inv. 286 : cat. 202.
Vénus et les Grâces, RF 321 : cat. 15, 16.
Boucher
Les forges de Vulcain, MI 1022 : cat. 63.
Caravage
Alof de Wignacourt, Inv. 57 : cat. 37.
Cariani
Portrait de deux jeunes hommes, Inv. 101 : cat. 37, 159, 219.
Caroto
Portrait de femme, Inv. 894 : cat. 223.
Carpaccio
Prédication de saint Etienne, Inv. 181 : cat. 208.
Carrache
La Pêche, Inv. 209 : cat. 316.
Chardin
La Raie, Inv. 3197 : cat. 54, 232.
Clouet
Elisabeth d'Autriche, Inv. 3254 : cat. 212.
Corot :
L'Atelier de Corot, RF 1974 : cat. 323.
L'Atelier de Corot, RF 3745 : cat. 323.
Le Pont de Narni, RF 1613 : cat. 271.
Souvenir de Mortefontaine, MI 692 bis : cat. 296.
Correge
Le Mariage mystique de Sainte Catherine, Inv. 41 : cat. 164.
Courbet
L'atelier, R.F. 2257 : cat. 88.
David
Madame Récamier, Inv. 3708 : cat. 272.
Les Sabines, Inv. 3691 : cat. 325.
Delacroix
Apollon vainqueur du serpent Python, Inv. 3818 : cat. 172.
La Barque de Dante, Inv. 3820 : cat. 166-169, 175.
L'Entrée des croisés à Constantinople, Inv. 3821 : cat. 178, 222.
Femmes d'Alger dans leur appartement, Inv. 3824 : cat. 177, 236-265, 281.
La Liberté guidant le peuple, R.F. 129 : cat. 170.
Le Naufrage de Don Juan, RF 359 : cat. 173.
Noce juive dans le Maroc, Inv. 3825 : cat. 171.
Rébecca enlevée par le Templier, R.F. 1392 : cat. 174.
Dominiquin
Sainte Cécile, Inv. 793 : cat. 35.
Feti
La Mélancolie, Inv. 281 : cat. 318.
Fragonard
La chemise enlevée, M.I. 1057 : cat. 85.
Le Verrou, RF 1974-2 : cat. 288.
Franciabigio
Portrait d'homme, Inv. 517 : cat. 181, 211-212.
Gérard
Psyché et l'Amour, Inv. 4739 : cat. 285.
Ghirlandajo
Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon, RF 266 : cat. 292.
Giorgione voir Titien
Giotto
Saint François d'Assise recevant les stigmates, Inv. 309 : cat. 280.
Greco
Saint Louis, roi de France, R.F. 1507 : cat. 293.
Jean Hey
Suzanne de Bourbon, R.F. 1754 : cat. 277.
De Heem
Un Dessert, Inv. 1321 : cat. 229-231.
Holbein
Anne de Clèves, Inv. 1348 : cat. 33, 221.
Ingres
L'Apothéose d'Homère, Inv. 5417 : cat. 119.
Le Bain turc, R.F. 1934 : cat. 278, 287.
La Grande odalisque, R.F. 1158 : cat. 234, 278.
Madame Rivière, M.I. 1446 : cat. 270.
Mademoiselle Rivière, M.I. 1447 : cat. 86, 279.
Monsieur Bertin, R.F. 1071 : cat. 104.
Œdipe et le sphinx, R.F. 218 : cat. 276, 289.
La Source, R.F. 219 : cat. 275, 286.
Le Lorrain
La Fête villageoise, Inv. 4714 : cat. 29.
Port de mer au soleil couchant, Inv. 4715 : cat. 29.
Ulysse remet Chryséis à son père, Inv. 4718 : cat. 29.
Le Nain
La Famille heureuse, R.F. 1941-20 : cat. 235.
La Procession, Inv. 6841 : cat. 39.
Léonard de Vinci
La Belle Ferronnière, Inv. 778 : cat. 179-180.
La Joconde, Inv. 779 : cat. 298-312, 314.
La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne, Inv. 776 : cat. 320.
La Vierge aux rochers, Inv. 777 : cat. 182, 194, 196.
Le Sueur
Réunion d'amis, Inv. 8063 : cat. 82.
Saint Paul prêchant à Ephèse, Inv. 8020 : cat. 226.
Lorenzo di Credi
L'Annonciation, M.I. 598 : cat. 187.
Mantegna
Le Calvaire, Inv. 368 : cat. 90, 215-217.
Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu, Inv. 371 : cat. 199, 203, 213-214.
Le Parnasse, Inv. 370 : cat. 9.
Marmitta
La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoît et saint Quentin et deux anges, Inv. 116 : cat. 189, 195.
Millet
L'Angélus, R.F. 1877 : cat. 273.
Les Glaneuses, R.F. 592 : cat. 319.
Mola
La vision de Saint Bruno, Inv. 397 : cat. 28.
Norblin de La Gourdaine
Pastorale, MI 1131 : cat. 21-23.
Palma Vecchio
L'Adoration des Bergers, Inv. 402 : cat. 42.
Pontormo
La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et quatre saints, Inv. 232 : cat. 294-295.
Pourbus
Henri IV, Inv. 1708 : cat. 34.
Poussin
L'Automne, Inv. 7305 : cat. 109, 133.
Autoportrait, Inv. 7302 : cat. 119, 134.
Bacchanale à la joueuse de guitare, Inv. 7296 : cat. 110, 112, 124.
Les Bergers d'Arcadie, Inv. 7300 : cat. 120-121, 127.
Concert d'Amours, Inv. 7299 : cat. 122.
Le Déluge, Inv. 7306 : cat. 105, 108.
Echo et Narcisse, Inv. 7297 : cat. 132.
Eliézer et Rébecca, Inv. 7270 : cat. 106, 117, 125, 126, 128, 324.
L'Enfance de Bacchus, Inv. 7295 : cat. 111, 118.
L'Enlèvement des Sabines, Inv. 7290 : cat. 130, 325.
L'Eté, Inv. 7304 : cat. 313.
Le Jugement de Salomon, Inv. 7277 : cat. 129.
Moïse sauvé des eaux, Inv. 7271 : cat. 123.
La Mort de Saphire, Inv. 7286 : cat. 107, 113.
Le Ravissement de saint Paul, Inv. 7288 : cat. 131.
Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima, Inv. 7289 : cat. 41.
Saint Jean baptisant le peuple, Inv. 7287 : cat. 114.
Le Triomphe de Flore, Inv. 7298 : cat. 115-116.
Quarton
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, RF 1569 : cat. 266-269.
Raphaël
Balthazar Castiglione, Inv. 611 : cat. 201.
Rembrandt
L'Archange Raphaël quittant Tobie, Inv. 1736 : cat. 48, 163
Le Bœuf écorché, M.I. 169 : cat. 322.
Hendrickje Stoffels en Vénus (att.), Inv. 1743 : cat. 83.
Rosso Fiorentino
Pietà, Inv. 594 : cat. 218.
Rubens
L'Apothéose d'Henri IV, Inv. 1779 : cat. 50, 55-58.
Le Couronnement de Marie de Médicis, Inv. 1778 : cat. 43, 44, 47.
Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille, Inv. 1774 : cat. 17, 38, 51-53, 160.
La Fuite de Loth, Inv. 1760 : cat. 162.
Henri IV confie à la reine le gouvernement de son royaume, Inv. 1777 : cat. 161.
Paysage à l'arc en ciel, Inv. 1801 : cat. 316.
La Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils, Inv. 1788 : cat. 165.
Sebastiano del Piombo
Sainte Conversation, Inv. 70 : cat. 224-225.
Solario
La Vierge au coussin vert, Inv. 673 : cat. 30.
Sustris
Vénus et l'Amour, Inv. 1978 : cat. 31.
Tintoret
Autoportrait, Inv. 572 : cat. 149.
Titien
Le Concert champêtre, Inv. 71 : cat. 135-143.
Le Couronnement d'épines, Inv. 748 : cat. 146.
La Mise au tombeau, Inv. 749 : cat. 27, 87, 144, 154, 155, 157-158.
Les Pèlerins d'Emmaüs, Inv. 746 : cat. 145.
Portrait d'homme, Inv. 756 : cat. 32.
La Vénus du Pardo, Inv. 752 : cat. 147, 153.
La Vierge et l'Enfant avec saint Etienne, saint Jérome et saint Maurice, Inv. 742 : cat. 156.
Uccello
La Bataille de San Romano, M.I. 469 : cat. 283.
Verla
La Résurrection, MI 555 : cat. 187.
Vermeer
La Dentellière, M.I. 1448 : cat. 274.
Véronèse
Le Calvaire, Inv. 145 : cat. 151.
Les Noces de Cana, Inv. 142 : cat. 150.
Les Pèlerins d'Emmaüs, Inv. 146 : cat. 148, 152, 220.
Suzanne et les vieillards, Inv. 137 : cat. 103.
Watteau
Gilles, MI 1121 : cat. 297.
Zurbaran
L'Exposition du corps de Saint Bonaventure, M.I. 205 : cat. 81.
Anonyme Lucquois fin XVe siècle
La Vierge et l'Enfant avec huit saints, MI 543 : cat. 188.
Ecole de Fontainebleau
Diane Chasseresse, Inv. 445 : cat. 40.
Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs, RF 1937-1 : cat. 290.
Ecole portugaise ?
L'Homme au verre de vin, RF. 1585 : cat. 326.

Expositions

Aalborg, Nordiyllands 1978
Pistoletto, Kunstmuseum, 1978.

Aix-en-Provence 1983
Mondzain, musée Granet, 1983.

Amiens 1979
Messagier, Parcours d'un peintre, Maison de la Culture.

Amsterdam 1930
Vincent van Gogh en Zijn Tijdgenooten, Stedelijk Museumn, 1930.

Amsterdam 1988-1989
Van Gogh & Millet, cat. par Louis van Tilborgh, Sjraar van Heugten et Philip Conisbee, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1988-1989.

Antibes 1983
« Bonjour Monsieur Picasso », Musée Picasso, 1983.

Antibes 1990
Daniel Spoerri, musée Picasso, 1990.

Bâle 1937
Künstlerkopien, Kunsthalle, 1937.

Bâle 1982-1983
Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, 1982-1983.

Baltimore 1971
Matisse as a Draughtsman, The Baltimore Museum of Art, 1971.

Barcelone 1990-1991
Antiguitat/Modernitat en l'art del Segle XX, Fondation Miro, 1990-1991.

Beauvais 1989
L'enrôlement des volontaires de 1792, Thomas Couture (1815-1879), Les artistes au service de la patrie en danger, Musée départemental de l'Oise, 1989.

Berlin-Stuttgart 1985-1986
Francis Bacon, Staatsgalerie Stuttgart, 1985-1986.

Berlin-Stuttgart 1988
Alberto Giacometti, Nationalgalerie, Staatsgalerie, 1987-1988.

Berne 1988
« Der sanfte Trug des Berner Milieus » Künstler und Emigranten 1910-1920, Kunstmuseum 1988.

Berne 1990-1991
Henri Matisse, 1869-1954, Kunstmuseum, 1990-1991.

Blérancourt 1990
Le voyage de Paris – Les Americains dans les Ecoles d'Art, 1868-1918, Dossier du Musée de Blérancourt, n° 1, musée de Blérancourt, 1990.

Bordeaux-Paris 1975
Albert Marquet, Galerie des Beaux-Arts, Orangerie des Tuileries, 1975.

Bordeaux 1985
Miquel Barcelo, CAPC 1985.

Bordeaux 1985
Odilon Redon, Galerie des Beaux-Arts, 1985.

Boston 1974
Edgar Degas, The Reluctant Impressionist, Museum of Fine Arts, 1974.

Boston-Washington-Paris 1983-1984
Un nouveau monde : chefs-d'œuvre de la peinture américaine 1760-1910, Museum of Fine Arts, The Corcoran Gallery of Art, Grand Palais, 1983-1984.

Bourg-en-Bresse 1971
Le style Troubadour, musée de l'Ain, 1971.

Breme 1976
Paula Modersohn-Becker, zum hundertsten Geburtstag, Kunsthalle 1976.

Bruxelles 1967
Martyal Raysse, Palais des Beaux-Arts, 1967.

Bruxelles-Paris 1978-1979
Retrospective Magritte, Palais des Beaux-Arts, Centre Georges-Pompidou, 1978-1979.

Chapel Hill 1978
French Nineteenth Century oil sketches : David to Degas, The University of North Carolina, 1978.

Chartres 1989
Soutine, musée, 1989.

Chicago-Eindhoven 1970
Andy Warhol, Museum of Contemporary Art, Van Abbe Museum, 1970.

Copenhague 1982
Akvareller og Tegninger af Edvard Weie, Statens Museum for Kunst, 1982.

Copenhague 1987
Edvard Weie, Statens Museum for Kunst, 1987.

Darmstad 1974
Pistoletto, Mathildenhöhe, 1974.

Dijon 1982-93
La Peinture dans la peinture, musée des Beaux-Arts, 1982-1983.

Dijon 1991
Les chefs-d'œuvre du Musée Matisse, Nice Cimiez, cat. par Xavier Girard, musée des Beaux-Arts, 1991.

Dresde 1970
Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Staatlichen Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 1970.

Duisburg 1978
Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt, 1978.

Dunkerque 1982
Dessins de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes, cat. par André Hardy et Anny Braunwald, musée des Beaux-Arts, 1982.

Düsseldorf 1990
Facetten des Barock, Kunstmuseum 1990.

Edinburgh 1988
The Magic Mirror, Dada and Surrealism from a private collection, Scottish National Gallery of Modern Art, 1988.

Edimbourg 1990
Cézanne and Poussin The Classical Vision of Landscape, cat. par Richard Verdi, National Galleries of Scotland, 1990.

Enschede 1984-1985
Odilon Redon, Tekeningen, Litho's, Pastels en Schilderijen uit Nederland, Rijksmuseum Twenthe, 1984-1985.

Fukuoka 1989
La tradition et l'innovation dans l'art français par les peintres des Salons, Musée municipal 1989.

Genève 1944
Vallotton, musée de l'Athénée, 1944.

Genève-Paris 1986-1987
Alberto Giacometti, retour à la figuration, 1933-1947, Musée Rath, Musée National d'Art moderne, juillet-septembre 1986, octobre-janvier 1986-1987.

Genève-Paris 1987-1988
Focus on Minotaure, musée d'Art et d'Histoire, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1987-1988.

Goteborgs 1988-1989
Kopior Förfalskningar, Parafraser Plagiat Pastischer, Repliker Original Reproduktioner, Göteborgs Konstmuseum, 1988-1989.

Grenoble 1977
Fantin-Latour, une famille de peintre au XIX^e^ siècle, musée des Beaux-Arts, 1977.

Halmstad-Stockholm-Copenhague 1992
Jean Bazaine, Retrospectiv, Mjellby Art Centre, Millesgarden, Charlottenborg, 1992.

Hambourg 1970-1971
Französische Impressionisten. Hommage à Durand-Ruel, 1970-1971.

Hambourg-Francfort-Zurich-Cologne 1976-1977
Paula Modersohn – Beker, Zeichnungen, Pastelle, Bildentwurfe, Kunstverein im Hambourg, Franfurter Kunstverein, Kunsthaus, 1976-1977.

Hanovre 1973
Pistoletto, Kestner Gesellschaft, 1973.

Hanovre 1973
Lucian Freud, Kestner Gesellschaft, 1973.

Hanovre 1979
Nachbilder, Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Kunstverein, 1979.

Hanovre 1980-1981
Larry Rivers Retrospektive : Bilder und Skulpturen, Kestner Gesellschaft, 1980-1981.

Helsinki 1992
Helene Schjerfbeck, Helsinki, 1992.

Hokkaido 1991
La Peinture française au XIX^e^ siècle, le musée des Beaux-Arts de Lille, Obihiro Museum of Art, 1991.

Honfleur-Lisieux-Senlis 1990-1991
Adolphe-Félix Cals, 1810-1880, Musée Eugène Boudin, Musée du Vieux Lisieux, Musée d'Art et d'Archéologie, 1990-1991.

Honfleur 1992
Eugène Boudin Greniers à sel, Musée Eugène-Boudin, 1992.

Houston 1982
Yves Klein, A Retrospective, Institute of Arts, Rice University, 1982.

Houston 1989-1990
The Intimate Interiors of Edouard Vuillard, Museum of Fine Arts, cat. par Elizabeth Wynne Easton, 1989-1990.

Jouy-en-Josas 1988
Vraiment faux, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988.

Karlsruhe 1976
Anselm Feuerbach (1829-1880) Gemälde und Zeichnungen, Staatlichen Kunsthalle, 1976.

Karlsruhe 1991
Markus Lüpertz, Rezeption – Paraphrasen, Städtiche Galerie im Prinz Max Palais, 1991.

Kyoto 1991
Marcel Duchamp, Graphics, Bigi Art Space, 1991.

La Haye 1957
Odilon Redon, Gemeentemuseum, 1957.

La Haye 1988
Mondriaan / Aanwinsten / Acquisitions 1979-1988, Gemeentemuseum, 1988.

Le Cateau-Cambresis 1988
Dessins de la donation Matisse, Musée Matisse, 1988.

Liverpool 1972
French Symbolist Painters, Londres Hayward Gallery, Liverpool, Art Gallery, 1972.

Londres 1953
Matthew Smith, The Tate Gallery, 1953.

Londres 1955
Paintings by William Etty, Arts Council, 1955.

Londres 1960
Matthew Smith, Royal Academy, Londres 1960.

Londres 1964
Larry Rivers, Gimpel Fils Gallery, 1964.

Londres 1968
Magritte the 8 sculptures, Hannover Gallery, 1968.

Londres 1971
Art into Art, Works of Art as a source of Inspiration, cat. par Keith Roberts, The Burlington Magazine at Sotheby & Co, New Bond Street, 1971.

Londres 1977
Ian Hamilton Finlay, Serpentine Gallery, 1977.

Londres 1983
Pre-Raphaelite and Academic Drawings, Watercolours, Graphics, Paintings and Sculpture, Shepherd Gallery Associates, 1983.

Londres 1983
Matthew Smith, Barbican Art Gallery, 1983.

Londres 1984
The Orientalists : Delacroix to Matisse, European painters in north africa and the near east, Royal Academy of Arts, 1984.

Londres-Manchester-Paris 1984-1985
James Tissot 1836-1902, Barbican Art Gallery, Whitworth Art Gallery, Musée du Petit Palais, 1984-1985.

Londres-New York 1984-1985
The Drawings of Henri Matisse, Hayward Gallery, Museum of Modern Art, 1984-1985.

Londres 1985
Francis Bacon, The Tate Gallery, 1985.

Londres 1988
Turner & Architecture, The Tate Gallery 1988, cat. par Ian Warrell et Diane Perkins.

Londres 1989
Turner : The Second Decade, The Tate Gallery, 1989.

Londres 1990-1991
Turner's Paper, The Tate Gallery, 1990-1991.

Londres 1991
André Derain, Drawings & Watercolours 1900-1906, Gallerie Stoppenbach & Delestre, 1991.

Londres 1992
Border Crossings, fourteen Scandinavian Artists, Barbican Art Gallery, 1992.

Londres 1992
Magritte, Hayward Gallery, 1992.

Londres-New York-Houston-Chicago 1992-1993
Magritte, The Hayward Gallery, The Metropolitan Museum, The Menil Collection, The Art Institute, 1992-1993.

Lugano 1971
D'après. Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea, Rassegna Internazionale delle arti della cultura, Lugano 1971.

Lyon 1989-1990
Les Muses de Messidor, musée des Beaux-Art, 1989-1990.

Lyon-Barcelone-Nantes 1990-1991
Vuillard, cat. par Ann Dumas et Guy Cogeval, musée des Beaux-Arts, Fondation Caixa de Pensions, musée des Beaux-Arts, 1990-1991.

Madrid 1990-1991
Alberto Giacometti diguje escutura pitura, Museo nacional centro de Arte Reina Sofia, 1990-1991.

Madrid 1991
Markus Lüpertz Retrospectiva 1963-1990, 1991.

Madrid 1992
Ribera 1591-1652, musée du Prado, 1992.

Malaga 1992-1993
Picasso Clasico, Palais episcopal, 1992-1993.

Manchester-Cambridge 1987
The Private Degas, cat. par Richard Thomson, Whitworth Art Gallery, Fitzwillim Museum, 1987.

Martigny 1988
Tresors du musée de Sao Paulo : de Raphaël à Corot, cat. exp. Martigny, Fondation Pierre Gianada, 1988.

Melbourne 1990
The Enchanted Stone : The Graphic Worlds of Odilon Redon, cat. par Ted Gott, National Gallery of Victoria, 1990.

Mexico 1991
El Sueño de Egipto (La Influencia del arte egipcio en el arte contemporanéo), Centro Cultural Arte contemporanéo, 1991.

Mexico-Barcelone 1987
Dinastia Giacometti, Centro Cultural Arte contemporanéo, Fondation Miro, 1987.

Meymac 1989
Markus Lüpertz, « Le Dithyrambe et après », Rétrospective 1964-1988, Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain, 1989.

Milan 1954
Omaggio agli antichi maestri, Galerie d'Art moderne, 1954.

Milan 1969
Marcel Duchamp, The Lovers, Gallerie Schwarz, 1969.

Milan-Florence 1987-1988
Da Pittore a Pittore, Pinacoteca Ambrosiana, Galerie des Offices, 1987-1988.

Montauban 1992
Papiers d'Ingres, Les évadés du cahier IX, collections graphiques du musée Ingres, n° 7, 1992.

Montreal 1990
Salvador Dali, musée des Beaux-Arts, 1990.

Munich 1987-1988
Hans von Marées, cat. sous la direction de Christian Lenz, Neuen Pinakotech, Schack Galerie, 1987-1988.

Munster-Tubingen-Londres-Lucerne 1981-1982
Chaim Soutine 1893-1943, Wesfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Kunsthalle, Hayward Gallery, Kunstmuseum, 1981-1982.

Nantes 1987
Giulio Paolini, musée des Beaux-Arts, 1987.

Newcastel-Londres 1973
Watercolors and Pencil Drawings by Cézanne, Newcastle upon Tire -Londres, Laing Art Gallery, Hayward Gallery, 1973.

New York 1974
Giacometti, A retrospective exhibition, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1974.

New York 1974
American Pop Art, Whitney Museum of American Art, 1974.

New York 1977
Degas in the Metropolitan, The Metropolitan Museum of Art, 1977.

New York 1978
Art about Art, cat. par Jean Lipman et Richard Marshall ; intr. par Leo Steinberg, Whitney Museum of American Art, 1978.

New York 1980
Pablo Picasso, A Retrospective, cat. par William Rubin, The Museum of Modern Art, 1980.

New York 1983
Renato Guttuso, galerie Acquavella, 1983.

New York 1983
Picasso. The last years, 1963-1973, cat par Gert Schiff, Salomon R. Guggenheim Museum 1983.

New York 1984
Francis Bacon, Recent Paintings, Malborough gallery, mai- juin 1984.

New York 1984-1985
The Drawings of Henri Matisse, cat. par John Golding et Magdalena Dabrowshi, The Museum of Modern Art, 1985, expostion d'abord présentée à Londres, Hayward Gallery, 1984-1985.

New York 1985-86
Rauschenberg, Drawings, 1958-1968, Acquavella Contemporary Art, inc., 1985-1986.

New York 1987
Jasper Johns, « The Seasons », Leo Castelli Gallery, 1987.

New York-San Diego-Houston 1985-1986
Master Drawings by Gericault, Morgan Library, San Diego Museum of Art, Museum of Fine Arts.

New York 1988
Paul Cézanne : The Basel Sketchbooks, cat. par Lawrence Gowing, The Museum of Modern Art, 1988.

New York 1988
Creative Copies, Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, cat. par Egbert Haverkamp-Begemann et Carolyn Logan, The Drawing Center, 1988.

New York 1990
Larry Rivers : Works from the Sixties, Malborough Gallery, 1990.

New York 1991
Jim Dine, New Paintings and Sculpture, The Pace Gallery, 1991.

New York 1992
French Drawings 1770-1880, Brady & co., 1992.

New York 1992-1993
Seascapes : the Photography of Gustave Le Gray and Robert Adams» , Lowinsky Gallery, 1992-1993.

New York 1992-1993
Henri Matisse : A retrospective, cat. par John Elderfield, The Museum of Modern Art, 1992-1993.

Nice 1986
Delacroix Peintures et dessins d'inspiration religieuse, Musée Chagall, 1986.

Nice 1991
Gustave Moreau et la Bible, musée Chagall, 1991.

Nottingham 1965
R. P. Bonington 1802-1828, Castle Museum and Art Gallery, 1965.

Orléans 1992
André Derain : dessins inconnus, Centre d'Art contemporain, Paris 1992.

Oxford-Manchester-Glasgow 1986
Impressionists Drawings from British Public and Private Collections, 1986.

Oxford-Tokyo 1992
voir Tokyo 1992.

Paris 1877
III^e^ exposition du groupe « impressioniste », 6 rue Lepeltier, avril 1877.

Paris 1895
Exposition retrospective des œuvres de Norbert Goeuneutte, Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1895.

Paris 1906
Fantin-Latour, Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1906.

Paris 1910
« D'après les maîtres », Galerie Bernheim Jeune, 1910.

Paris 1913
David et ses élèves, Palais des Beaux-Arts de la ville, 1913.

Paris 1924
Degas, galerie Georges Petit, 1924.

Paris 1931
Degas, Musée de l'Orangerie, 1931.

Paris 1932
Retrospective Manet, Orangerie des Tuileries, 1932.

Paris 1937
Degas, Musée de l'Orangerie, 1937.

Paris 1947
La Grande Galerie du Louvre, Musée du Louvre, 1947.

Paris 1955
Picasso, Peintures, 1900-1955, cat. par Maurice Jardot, musée des Arts décoratifs.

Paris 1960
Edgar Degas, galerie Durand-Ruel, 1960.

Paris 1962
Figures de Corot, musée du Louvre, 1962.

Paris 1963-1964
Signac, musée du Louvre, 1963-1964.

Paris 1963
XIX^e^ Salon de Mai, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1963.

Paris 1965
Braque, musée du Louvre, mai 1965.

Paris 1965
Jean Bazaine, musée national d'Art moderne, 1965.

Paris 1966
Dans la lumière de Vermeer, Musée de l'Orangerie, 1966.

Paris 1966
Bonington, Un romantique anglais à Paris, cat. par Pierre Georgel, Musée Jacquemart-André, 1966.

Paris 1967
Hommage à Pablo Picasso, Peintures, sous la direction de Jean Leymarie, Galeries nationales du Grand Palais, 1966-1967.

Paris 1968
Edouard Vuillard, K.-X. Roussel, Musée de l'Orangerie, 1968.

Paris 1969
Degas, œuvres du musée du Louvre, Musée de l'Orangerie, 1969.

Paris 1969-1970
Alberto Giacometti, orangerie des Tuileries, 1969-1970.

Paris 1970
Henri Matisse, cat. par Pierre Schneider, Grand Palais 1970.

Paris 1970-1971
Arse, Musée national d'Art moderne, 1970-1971.

Paris 1971
Le Bain turc d'Ingres, cat. par Hélène Toussaint, musée du Louvre, 1971.

Paris 1971
Max Ernst, « A l'intérieur de la vue », orangerie des Tuileries, 1971.

Paris 1972
La Grande Galerie du Louvre, musée du Louvre, 1972.

Paris 1973
Brice Marden, Galerie Yvon Lambert, 1973.

Paris 1973
Autoportrait de Courbet, Les dossiers du département des peintures, n° 6, musée du Louvre, 1973.

Paris 1974
Le Musée du Luxembourg en 1874, Grand Palais, 1974.

Paris 1974
Cézanne, Musée de l'Orangerie, 1974.

Paris 1974
Copies, Répliques, Pastiches, Musée du Louvre, 1974.

Paris 1975
Le Studiolo d'Isabelle d'Este, Musée du Louvre, « Les dossiers du département des peintures, n° 10, 1975.

Paris 1975
Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux, Grand Palais, 1977.

Paris 1975
Hommage à Corot, cat. par Hélène Toussaint, musée de l'Orangerie, 1975.

Paris 1975
Matisse, Centre Georges-Pompidou, 1975.

Paris 1975
Tendance actuelles de la ville, nouvelles peintures américaine, musée d'Art moderne de la ville de Paris, ARC, 1975.

Paris 1976
Hommage à Picasso, exposition personelle de F.X. Lalanne, Maison du Lot et Garonne, 1976.

Paris-Ottawa 1976-1977
Puvis de Chavannes, Grand Palais, Galerie nationale du Canada, 1976-1977.

Paris 1978
Donation Picasso, la collection personnelle de Picasso, musée du Louvre, 1978.

Paris 1979
Le Louvre d'Hubert Robert, musée du Louvre, 1979.

Paris 1979
L'Art sous le second empire, galeries nationales du Grand Palais, 1979.

Paris 1979
Magritte, centre Georges-Pompidou, 1979.

Paris 1979-1980
Salvador Dali, centre Georges-Pompidou, 1979-1980.

Paris 1979
Le Louvre d'Hubert Robert, cat. par Marie-Catherine Sahut, musée du Louvre, 1979.

Paris 1979-1980
Picasso. Œuvres reçues en paiement des droits de succession, galeries nationales du Grand Palais, 1979-1980.

Paris-Berlin 1980-1981
Les Realismes, centre Georges-Pompidou, Staatliche Kunsthalle, 1980-1981.

Paris 1981
Regards sur une collection, XIX^{e}-XX^{e} siècles, Galerie Schmit, 1981.

Paris 1981
Paris-Paris 1937-1957, Musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, 1981.

Paris 1981-1982
Turner en France, cat. par J. et M. Guillaud, Centre Culturel du Marais, 1981-1982.

Paris 1982
La Liberté sur les barricades de Delacroix, cat. par Hélène Toussaint, musée du Louvre, 1982.

Paris-Ottawa-San Francisco 1982-1983
Fantin-Latour, cat. par Douglas Druick et Michel Hoog, Grand Palais, Galerie nationale du Canada, California Palace of the Legion of Honour, 1982-1983.

Paris 1983
Bonjour Monsieur Manet, MNAM, Centre Georges-Pompidou, 1983.

Paris 1983
Yves Klein, MNAM, Centre Georges-Pompidou, 1983.

Paris-Washington-Dallas 1984
Bonnard, Centre Georges-Pompidou, The Philipps Collection, 1984.

Paris 1983-1984
Turner, Grand Palais, 1983-1984.

Paris 1983-1984
Raphaël et l'Art français, Galeries nationales du Grand Palais, 1983-1984.

Paris-New York 1983
Manet, cat. par Françoise Cachin, Charles S. Moffett, Michel Melot, Grand Palais, Metropolitan Museum of Art, 1983.

Paris-Montréal-Hartford 1984-1985
William Bouguereau, cat. par Louise d'Argencourt, Musée du Petit Palais, 1984.

Paris 1984
Marc Chagall, œuvres sur papier, Centre Georges-Pompidou, 1984.

Paris 1984
Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin, Une fraternité picturale au XIX^{e} siècle, cat. sous la direction de Jacques et Bruno Foucart musée du Luxembourg, 1984.

Paris 1985
La peinture de Hans Holbein le Jeune au Louvre, cat. par Elisabeth Foucart-Walter, Musée du Louvre, 1985.

Paris 1985
Adami, Musée National d'Art Moderne, 1985.

Paris 1986
Le Louvre revisité, Christian Milovanoff, Galerie Michèle Chomette, 1986

Paris 1986
La Sculpture française au XIX^{e} siècle, Galeries nationales du Grand Palais, 1986.

Paris 1986-1987
Hommage à Andrea del Sarto, Musée du Louvre, 1986-1987.

Paris 1986-1987
Esteve, Galeries nationales du Grand Palais, 1986-1987.

Paris 1987-1988
Le Corbusier, le passé à réaction poétique, Hôtel de Sully, 1987-1988.

Paris 1988
Les demoiselles d'Avignon, 2 vol., Musée Picasso, 1988.

Paris 1988
Cézanne, les années de jeunesse, 1859-1872, cat. par Lawrence Gowing, musée d'Orsay, 1988.

Paris 1988
Eugène Leroy, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1988.

Paris 1988
Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs, Musée d'Orsay, Paris, 1988.

Paris 1988
Le Dernier Picasso 1953-1973, Centre Georges-Pompidou, 1988.

Paris 1988
Van Gogh à Paris, musée d'Orsay, 1988.

Paris-Ottawa-New York 1988-1989
Degas, Grand Palais, musée des Beaux-Arts du Canada, The Metropolitan Museum of Art, 1988-1989.

Paris 1989
Andy Warhol, Musée National d'Art Moderne, 1989.

Paris 1989
Je suis le cahier ; Les carnets de Picasso, Musée des Arts Décoratifs, 1989.

Paris 1989
Les donations Daniel Cordier, Le regard d'un amateur, Musée National d'Art Moderne, 1989.

Paris 1989
Gauguin, Galeries nationales du Grand Palais, 1989.

Paris 1989
L'Inspiration du poète de Poussin, cat. par Marc Fumaroli, musée du Louvre, 1989.

Paris 1990
Bazaine, cat. par Jean de Bengy et Jean-Luc Daval, Grand Palais, mars-mai 1990.

Paris 1990
Daniel Spoerri, centre Georges-Pompidou, 1990.

Paris-Francfort 1990
Le Corps en morceaux, musée d'Orsay, Schirn Kunsthalle, 1990.

Paris 1990-1991
De Manet à Matisse, sept ans d'enrichissement au musée d'Orsay, Musée d'Orsay, 1990-1991.

Paris 1991
Degas, galerie du Carousel, 1991.

Paris 1991
Seurat, cat. par Françoise Cachin, Robert L. Herbert, Anne Distel, Gary Tinterow, Grand Palais, 1991.

Paris 1991
Dessein d'après Poussin, Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, 1991.

Paris 1991
Robert Filliou, Musée National d'Art Moderne, 1991.

Paris 1991
Marcel Broodthaers, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991.

Paris 1991-1992
Un certain Derain, cat. par Michel Hoog, Musée de l'Orangerie, 1991-1992.

Paris 1991-1992
Gericault, cat. par Sylvain Laveissiere et Régis Michel, Grand Palais, 1991-1992.

Paris 1991/92
Alberto Giacometti, Sculptures, peintures, dessins, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, novembre 1991-mars 1992.

Paris 1991-1992
Nouvelles Acquisitions du département des Peintures (1987-1990), musée du Louvre, 1991-1992.

Paris 1991-1992
Richard Parkes Bonington, cat. par Patrick Noon, Musée du Petit Palais, 1991-1992.

Paris 1992
Maurice Denis, Galerie Huguette Bérès, 1992.

Paris 1992
Donation Pierre Matisse, Musée national d'Art moderne, 1992.

Paris 1992
Cornell, Galerie Karsten Grave, 1992.

Paris 1992
Ellsworth Kelly, les années françaises, 1948-1954, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.

Paris 1992
Picasso et les choses, Galeries nationales du Grand Palais, 1992.

Paris 1992-1993
Martyal Raysse, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992-1993.

Paris 1992-1993
Les Noces de Cana de Véronèse, une œuvre, sa restauration, musée du Louvre, 1992-1993.

Philadelphie 1988-1989
Jasper Johns, Work since 1974, Philadelphia Museum of Art, 1988-1989.

Philadelphie 1989
Paul Cézanne, Two Sketchbooks, cat. par Theodore Reff et Innis Howe Shoemaker, Philadelphia Museum of Art, 1989.

Prague 1969
Martyal Raysse œuvres et objets, Galeries nationale, 1969.

Quimper 1980
Rhoner, musée, 1980.

Rome 1979-1980
Géricault, Académie de France, Villa Médicis, 1979-80.

Rome 1982-1983
Picasso et la Mediterranée, Villa Médicis, 1982-1983.

Rome 1984-1985
Degas e l'Italia, cat. par Henri Loyrette, Villa Médicis, 1984-1985.

Rotterdam 1971
Dali, Museum Boymans-van BEuningen, 1971.

Saint-Paul-de-Vence 1978
A. Giacometti, Fondations Maeght, 1978.

Saint-Denis 1990
Debré, dessins 1945-1960, musée d'Art d'Histoire, 1990.

Saint-Louis 1967
Drawings by Degas, cat. par Jean Sutherland Boggs, 1967.

Saint-Paul-de-Vence 1988
Fernand Léger, Rétrospective, Fondation Maeght, 1988.

San Francisco-Washington
The New Painting, 1986.

Sarrebruck 1991
Henri Matisse. Zeichnungen und Skulpturen, cat. sous la direction de E. G. Güse, Saarland Museum, 1991.

Stockholm 1992
Carl Larsson, National Museum, 1992.

Stuttgart 1989
Joseph Anton Koch (1768-1839), Ansichten der Natur, Staatsgalerie, 1989.

Stuttgart 1989
Salvador Dali 1904-1989, Staatsgalerie, 1989.

Tokyo/Kyoto/Fukuoka 1976-1977
Degas, 1976-1977.

Tokyo 1988
René Magritte, musée national d'Art moderne, 1988.

Tokyo 1992
Line and Colour – 19th Century French Drawings from the Collection of the Ashmolean Museum, Oxford, Station Gallery ; juin-juillet 1992.

Toronto-Ottawa 1962-1963
Delacroix Centennial Exhibition, The Art Gallery of Toronto, National Gallery of Canada, 1962-1963.

Toulouse-Nice 1986-1987
Matisse, Ajaccio – Toulouse, une saison de peinture, musée Paul Dupuy, Galerie des Ponchettes, 1986-1987 ; Cahier du musée Matisse, n° 4.

Tübingen 1978
Paul Cézanne – Das Zeichnerische Werk, Kunsthalle 1978.

Tübingen-Berlin 1984
Degas Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, 1984.

Turin 1982-1983
Dagli ori antichi agli anni venti, le collezioni di Riccardo Gualino, Palazzo Madama, galleria Sabauda, 1982-1983.

Turin 1992
L'Amore, Mole Antonelliana, 1992.

Utrecht 1975
Otto en Adya van Rees, Leven en Werk tot 1934, Centraal Museum, 1975.

Valenciennes-Dunkerque 1982
Dessins de Jean Baptiste Carpeaux à Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 1982.

Venise 1973
G.B. Cavalcaselle, Disegni da antichi maestri, cat. par Lino Moretti, Biblioteca Marciana, 1973.

Vernon 1988
Frederick William Mac Monnies (1863-1937), Mary Fairchild Mac Monnies (1858-1946), deux artistes américains à Giverny, musée municipal A.-G. Poulain, 1988.

Verone 1969
Catalogo della mostra dell'opera pittorica et grafica di Filippo de Pisis,

Villeneuve-D'Ascq 1992
Yvon Lambert collectionne, musée d'Art moderne de la communauté urbaine de Lille, 1992.

Villeurbanne 1984
Giulio Paolini, Le nouveau Musée, 1984.

Washington 1973-1974
Robert Loftin Newman, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 1973-1974.

Washington 1976
Rauschenberg, Smithsonian institution, 1976.

Washington-Detroit-Saint Louis 1977
Henri Matisse Paper Cut-Outs, National Gallery of Art, Detroit Institute of Arts, Saint Louis Art Museum, 1977.

Washington 1982
Manet and Modern Paris, cat. par Theodore Reff, National Gallery, 1982.

Washington 1988-1989
Places of Delight, The Pastoral Landscape, cat. par Robert Cafritz, Lawrence Gowing, David Rosand, The Phillips Collection et The National Gallery of Art, 1988-1989.

Washington Bâle Londres 1990-1991
Jasper Johns, National Gallery of Art, Kunstmuseum, Hayward Gallery, 1990-1991.

Williamstown 1959
Degas, Clark Art Institute, 1959.

Winterthur 1970
Kubismus Futurismus Orphismus in der Schweizer Malerei, Kunstmuseum, 1970.

York 1911
Loan Exhibition of Paintings by Wm. Etty, R. A., City Art Gallery.

York 1949
William Etty Centenary Exhibition, City Art Gallery, 1949.

Zurich 1965
Alain Jacquet, Galerie Bischofberger, 1965.

Zurich-Berlin-Strasbourg-Paris 1987
L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925, Museum für Gestaltung, Bauhaus – Archiv, Museum für Gestaltung, Les Musée de la ville de Strasbourg, Ancienne Douane, Centre Culturel Suisse, 1987.

Zurich-Francfort 1987-1988
Eugène Delacroix, Kunsthaus, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 1987-1988.

Zurich 1992
Lupertz, Galerie Lelong, 1992.